الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان
كلية الآداب واللغات
قسم الفنون

محاضرات في مقياس
اتجاهات المسرح المغاربي

معــدّة لطلبــة ماستر 2
السداســي الثالث

إعداد الدكتورة : هني كريمة

السنة الجامعية :2024/2023

المحاضرة الأولي : الاتجاه الكلاسيكي

تمهيد ـ التعريف بالمذهب الكلاسيكي

يعدّ المذهب الكلاسيكي-Classicisme من أقدم المذاهب ظهورا وأشهرها تحكما في الإنتاج الأدبي عموما والمسرحي بوجه خاص، وجاءت أصوله تلقائية فرضتها الضرورة الفنية لذلك الزمان وتطوّرت عبر العصور حسب ما تقتضيه حاجة الدراما فيما يسمى بالكلاسيكية الجديدة أو الإتباعية.

وهو مذهب قام على الفطرة والموهبة والرغبة في المعرفة والإبداع الفني المسرحي "ونستطيع أن نلمس ذلك في موسيقى الشعر مثلا، فقد قال الشعراء شعرهم على إيقاع موسيقي قبل أن يأتي العلماء والنقاد فيضعوا تحليلا علميا لأنغام تلم الموسيقى الشعرية وإيقاعاتها ويحدّدوا بحور الشعر المختلفة وتفاعيله وقوافيه، أي ليحلّلوا نظريا ما انتهت إليه قوافل البشر بطريقة تلقائية"[1] وهذا ما حصل للفن المسرحي خاصة وأنه قام في جوهره على الشعر التمثيلي ورقصات الكورس على إثر نغمات الديثرامب التي يقوم عليها الفعل المسرحي، فقد تكونت أولى النصوص المسرحية بكل عفوية وتلقائية وأسست أصولها الكتابية تدريجيا مع أول ظهور للمسرح في القرن الخامس قبل الميلاد ببلاد اليونان، وقننت لها عقول عبقرية كأسخيلوس وسوفوكليس ويوريبدس في مجال التراجيديا وأرستوفان (448-388ق م) في مجال الكوميديا، لترسى في الأخير نظرية الدراما على أصول وقواعد ثابتة من صلب المذهب الكلاسيكي عن طريق الفيلسوف "أرسطو طاليس" – ناقد الدراما الأوّل في التاريخ – في كتابه "فن الشعر" في القرن الرابع قبل الميلاد "استقى تلك القواعد والأصول من تحليله لروائع المسرحيات التي كانت قد مثلت فعلا أمام جمهور أثينا ونجحت وفازت بجائزة الدولة وخلدت على الأيام، وقد اهتـدى أرسطو عن طريـق تلك المسرحيات إلى ما قـرّر من أصـول الأدب المسرحي، بل

1ـ محمد مندور، الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ،1999، ص3.

إننا لنحسّ أنّ الأصول مستمدة من مسرحية واحدة بذاتها اعتبرها أرسطو المثل الأعلى للتأليف المسرحي وأخذ يبحث عن سر تفوّقها وأسبابه، ويجعل من تلك الأسباب قواعد عامّة للأدب المسرحي، وهذه المسرحية هي مسرحية أوديب ملكا لسوفوكليس التي لا تزال الإنسانية تعتبرها أروع ما أنتجت عبقرية البشر من مسرحيات"[1] وقد طبّق عليها أرسطو نظريته في الدراما نموذجا للمسرحية الكلاسيكية الملتزمة بقواعده المؤصلة في كتابه فن الشعر.

كان هذا الإبداع الصوفوكليسي وما تبعته من مآسي وكوميديات جيله الزمني أساس المسرح الكلاسيكي الإغريقي وكانت الجوقة العنصر الرئيسي في الدراما وعليها يقوم العرض المسرحي قبل ظهور الممثلين، وقد اتفق معظم الباحثين أن بداية ظهور الفن المسرحي بما في ذلك المأساة أو الملهاة اتسم بالعفوية وعلى غير خطة مرسومة بداية من تلك الشعائر والطقوس التي كانت تقام في مناسبات معينة كالاحتفال بأعياد ديونيسوس إله الخمر والملقب بالديثرامبوس-أي المولود مرتين- وكان نشيد الديثرامبوس متنوّع الأوزان وترجع له أصالة الشعر الدرامي أو كلاسيكيات اللغة الدرامية ونقصد في هذا المقام التراجيديا، أما الملهاة فأغلب الظن أنها استقت محتواها ولغتها وتشخيصها من الاحتفال الثاني لذكرى الإله ياخوس الألوتيري "وقد سمي كذلك لأن طقوسه قد وردت على الأثينيين من ألوتيريا Eleutheres، وهي مدينة من منطقة بيوسيا Beotie، وكان هذا الحفل يقام في شهر مارس، حيث يحمل تمثال هذا الرب من هيكله إلى دير خارج المدينة، وكل الخدمات تتكفل بها فتيات أبكار ينشدون أغاني فاحشة، بينما يتجمهر الشعب على أطراف الطريق مبديا ابتهاجه وسروره مما يشاهده"[2].

1ــ محمد مندور، الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع،1999، ص4.

2ــ التيجيني بن عيسى، معجم مشاهر المسرح العالمي المسرح الإغريقي والروماني، مطبعة ميم تلمسان –الجزائر، 2012، ص10.

ومن المسرح الإغريقي إلى المسرح الروماني الذي يعود تاريخ ظهوره إلى منتصف القرن الثالث قبل الميلاد، ويعتبر امتدادا له حيث تمتد المدرسة الكلاسيكية بأصولها وقواعدها لكتابات الشاعر "سينكا" (4ق م- 65م) رائد المأساة الرومانية والتي تشبه لحد ما المأساة اليونانية بحكم أنّ الإغريق قد غزوا الرومان بثقافتهم وآدابهم وفنونهم "وكلّهم في البداية قد تبنّوا الأصول الدرامية اليونانية، واقتبسوا منها ما يتّفق، أو ما يمكن تحويره ليناسب الذوق الخطابي للجمهور الروماني، الذي يحب اللغة المنمّقة، كما يعشق مشاهدة الموضوعات المثيرة"[1]، كما شهدت الملهاة حضورا كبيرا مقارنة بالأعمال التراجيدية وقد نهجت كلتاهما النهج الكلاسيكي في الكتابة الدرامية مع بعض التغيير وذلك لطبيعة الشعب الروماني المرحة والذي كان يتلذّذ بالهزل الماجن والنكات الفاسقة المرتجلة "كانت الملهاة في القرن الثالث ق.م هي أفضل ألوان التسلية الدنيوية للمشاهدين الرومان، خاصة ملهاة الممثّلين الثرثارين Phylax وغيرها من أنواع الملهاة "[2].

وكان لسينكا أثر كبير على كتاب المأساة من بعده على رأسهم "وليم شكسبير" لتتضح معالم الكلاسيكية الجديدة ابتداءا من العصر الروماني، وفيما يلي حصر لأهم النقط المثيرة في أعمال سينكا نموذجا لكتّاب التراجيديا الرومانية :

-شخصيات سينكا لا تعاني من الخطأ المأساوي كما هو الحال في المسرح اغريقي، ولكن بدلا من ذلك تنتابهم بواعث فردية تقودها إلى مصيرها المحتوم مثل الإفراط في الشر والانتقام والسحر والموت وظهور الأشباح وهذا واضح في مسرحية "هملت" لشكسبير الذي تأثّر بأسلوبه الدرامي.

- التقسيم الخماسي للمسرحية أي احتواءها على خمسة فصول، بالإضافة الى الحوارات الطويلة بين الشخصيات وكثرة تفاصيله.

1ـ شكري عبد الوهاب، تاريخ وتطور العمارة المسرحية، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الإسكندرية، 2007، ص106

2ـ م ن ، ص ن.

-أبقى على استخدام الجوقة وهو تقليد إغريقي ، وهي عنده ليست مكمّلة للأحداث .
-تتميّز بطابع الميلودراما (مناجاة النفس، الأحاديث الجانبية) وعادة ما تكون الأحداث خارقة للطبيعة بالإضافة إلى الإثارة المشهدية، حيث يؤكّد "سينكا" على مشاهد القتل والعنف والطعن والانتحار، ففي مسرحيّته" ثيسبس" يغمد البطل سيفه في جسد أبناءه ثم يشرب من دمائهم المسفوكة. وفي مسرحية "أوديب" يؤكّد على انتحار جوكاستا بشق رحمها انتقاما منه وترى في أوديب اللعنة وهو الآخر يفقأ عينيه في مشهد دامي أمام الجمهور في قصدية قصوى للإثارة والتشويق الدرامي، وما نلاحظه أنّ الحبكة لدي سينكا مستوحاة من التراث الإغريقي في عملية إحياء وتجديد له، مما يثبت تشبّعه بمآسي الدراما الإغريقية لحد الالتزام الحرفي لأصولها لا التشابه الشكلي وفقط. وفي الحقيقة مثل هذا الالتزام وارد إلى يومنا هذا في أعمال الاتّباعيّين مع شيء من التصرّف والتغيير كل وفلسفته الخاصة مثل ما فعل توفيق الحكيم في عمله التراجيدي "أوديب"و"أجاممنون".

باختصار استمدّ المسرح الكلاسيكي أصوله الكتابية من التراث اليوناني والروماني القديم حيث اعتبر أساسا للمسرح الأوروبي الحديث بصفة خاصة وحضارة الغرب عموما، والكلاسيكية الجديدة التي تزامنت مع ظهور حركة النهضة الأوروبية في القرن الخامس عشر الميلادي قامت على هجر ثقافة العصور الوسطى والرجوع إلى منابت الثقافة الأولى لليونان والرومان، لذلك كانت بداية النهضة بمحاكاة الآداب اليونانية القديمة بما فيها الأدب المسرحي، وحركة النهضة هذه سمّيت بحركة البعث أي بعث التراث اليوناني والروماني في الثقافة الاوروبية الحديثة أدبا أومسرحا "فكانت المسرحيات تكتب في أول عصر النهضة الأوروبية الحديثة على غرار المسرحيات اليونانية القديمة التي تجمع بيت التمثيل والغناء والموسيقى"[2] في فصول حوارية وحضور الجوقة لدفع الأحداث في مسارها الدرامي نحو الأزمة ثم الانفراج أو التعليق أو الإنشاد ، وفي هذا الحين استقلّ الفن المسرحي بظهور نوع آخر إلى جانب التراجيديا والكوميديا والملحمة ما يسمّى بالمسرحية الغنائية والمصطلح عليه بـ: الأوبرا والأوبيرت .

1ــ محمد مندور، الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما، م ن ، ص6.

-النشأة التاريخية للمذهب الكلاسيكي:

بدأت بوادر الاتجاه الكلاسيكي تظهر منذ القرن السادس عشر تقريبا في الفترة 1515م-1610م أي فترة عصر النهضة الأوروبية التي شهدت حركة البعث وتعبر هذه التسمية عن يقظة الآداب والفنون في القرن السادس عشر أين بدأ ينقل النشاط الكلاسيكي من إيطاليا إلى فرنسا وظهر أشهر الأدباء الكلاسيكيّين وشهد المذهب الكلاسيكي أوج ازدهاره في القرن السابع عشر في عهد الملك "لويس الرابع عشر" وهو العصر الذهبي في تاريخ فرنسا، ولا شك أنّ الإيطاليون لا يزالون يعتبرون أنفسهم ورثة الروح الأثيينية في الآداب والفنون والعلوم واستمرار لتلك الروح الأتيكية – روح المقاطعة التي كانت تقع فيها أثينا القديمة - ملهم الإبداع في المذهب الكلاسيكي منبعه هذه المدينة الأسطورة التي خلّفت هذا التراث الضخم من الأدب والفلسفة والثقافة .

وبالرغم من تأصّل جذور الكلاسيكية بإيطاليا في القرن الثالث عشر والرابع عشر، حيث بدأت العصور الوسطى تخفض فيه أشرعتها وينبثق فجر جديد للمعرفة والفن مع ظهور شاعر الكوميديا الإلهية "دانتي أليجيري" والشاعر "بترارك" وبوكاشيو وغيرهما ممن دعوا للبحث والتنقيب في التراث الدرامي وآداب الأقدمين من اليونان واللاتين، أبدعوا في أعمالهم وصوّروا الطبيعة محاكاة خالصة بالقلم والريشة والإزميل واللحن، وأخرجوا للإنسانية روائعهم الخالدة أنشدوا فيها الجمال والصفاء، صوفية الفكر وإدراك عميق بفلسفة الحياة، كما أنتجوا " أدبا ذا خلود، وفكرا عميقا عاش على مرّ العصور، دون أن يذهب بريقه، أو يفتُر الاهتمام به"[1] وهو من بعث نفس الإلهام لدى روّاد الكلاسيكية الجديدة.

كان لإيطاليا ـ مهد الحضارة الرومانية ـ الحظ الأوفر في انتقال آداب وفنون وعلوم الإغريق إليها على إثر سقوط القسطنطينية على يد السلطان "محمد الفاتح" سنة 1453م حيث لجأ إليها أبرز

1ـمحمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 1994، ص 15.

وأشهر علماء اليونان درسوا بجامعاتها واصطحبوا معهم أهم المخطوطات والمؤلّفات منها كتاب الخطابة ، وفن الشعر لأرسطو حيث تمت دراسته من طرف النقاد الايطاليّين دراسة مستفيضة وحلّلوه وترجموه إلى اللاتينية والايطالية "وهو كتاب صغير الحجم يرجع تاريخه إلى ماقبل عام 323 ق.م بيد أنه خطير الأثر على مر العصور، ومع كثرة الدراسات التي صدرت عنه، التي يصعب حصرها، إلا أنه ما زال يلهم الكثيرين بأفكار جديدة بين الحين والآخر، ولا يستطيع باحث في الدراما قديما أو حديثا أن يتجاهله ولو اختلف معه"[1] ومع اكتشاف الطباعة يسرت عملية نشر المؤلفات، "ومع الحروب الفرنسية الإيطالية جرى بين القطرين احتكاك حضاري أفضى بالفرنسيّين إلى العودة لدراسة النصوص اليونانية واللاتينية وفهمها على نحو أفضل، وساعد على إنجاز هذه الحركة أمران: الطباعة والإصلاح البروتستانتي، مما شجّع على تطوّر النزعة النقدية بسبب المناقشات الفلسفية والدينية"[2] ممّا جعل فرنسا تستفرد بالظهور الرسمي للمذهب الكلاسيكي على يد أبرز أعلامها أمثال كوريني وراسين وموليير في مجال المسرح وبوالو في الشعر الذي يعتبر "ناقد الكلاسيكية الأكبر وما سمّاه بالهجائيات"[3] ولافونتين في الحكاية وفي النقد لابروبير والفلسفة نجد كورني وباسكال، وكل من فينيليون وبوسوييه في فن الخطابة، وسان سيمون في التاريخ على سبيل المثال وليس الحصر فالقائمة طويلة من أسماء التقليديّين الكلاسيكيّين، ثم انتشر بعد ذلك في إنجلترا وألمانيا وجميع البلاد الأوروبية والبلاد العربية، وكان صاحب الفضل في هذا الانتشار السريع للاتجاه الكلاسيكي حاكم فرنسا آنذاك قبل انقلاب الحكم الملكي إلى جمهوري الملك "لويس الرابع عشر" عرف برعايته وحبّه للآداب والفنون واهتمامه بمختلف العلوم وتكفّله بميزانيّتها المالية مع تدعيمه للفنانين والنحاتين والمعماريين والممثلين وأنشأ المعاهد والكليّات وأعطى للتعليم الأكاديمي حقّه من الرعاية في مختلف التخصّصات خصوصا الأدب والفـــن

1ـ محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، م ن، ص 9.

2ـ عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب – مع منشورات ونصوص لأبرز أعلامها، من مشورات اتحاد الكتاب العرب 1999، ص14.

3ـ محمد مندور، الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما، نم، ص12.

بفروعه المختلفة مسرح أوفن تشكيلي أو الفن الأوبيرالي أو فن العمارة .

ومهما يكن من أمر التشريع الفرنسي للمذهب الكلاسيكي فإننا نجد الأقدمين من الكتاب الكلاسيكيّين "يدينون للإيطاليّين بكل شيء. والواقع أن هؤلاء كانوا قد سبقونا مائة سنة تقريبا، وكان المصدر الوحيد لأفكارهم كتاب " الشعر" لأرسطو الذي ترجم إلى اللاتينية سنة 1498 ونشر باليونانية سنة 1503 ـــ والسر وراء النهضة الفكرية والفنية بايطاليا الجو الديمقراطي التي كانت تحفل به سياستها الداخلية وموقعها الجغرافي المهم حيث كانت طريقا للتجارة العالمية بين الغرب والشرق ـــ وابتداءا من سنة 1527 تتابعت طبعات مؤلفات أرسطو الأصلية بوفرة، وكثر التعليق عليها، واستمر ذلك حتى سنة 1613. وسيطرت ثلاثة أسماء: "فيدا" و"سكالجير" و"كاسلفترو". فهؤلاء مع آخرين غيرهم، هم المعلمون الحقيقيون بالفعل، الذين سمحت دروسهم، بإقامة مذهب كلاسيكي في فرنسا"[1] وهو مذهب يقوم على مبدأ تقليد الأقدمين، والتسمية حديثة النشأة لم تظهر إلاّ في القرن التاسع عشر ولو أن وجوده من باب الممارسة كان موجودا من قبل – موغل في التاريخ – لكن دون استعمال كلمة "كلاسيكية"، فأوّل ما ظهر في إيطاليا عام 1818م ثم فرنسا بصفة رسمية ثم شاع في كامل أقطار أوروبا خلال مدة لا تزيد عن عشرين سنة في كل المجالات الدراسية والنقدية ، وكانت مدام دوستيل ـــ Mme de staél الناقدة الفرنسية الألمانية من الأوائل التي أوضحت سمات هذا المذهب أو المدرسة من خلال كتابها "من ألمانيا–De l’almagne .

وكلمة كلاسيكية مشتقة منِ Classe أو Classis "وأصل معناها وحدة في الأسطول. ومن هذا أصبحت تفيد هذه اللفظة معنى الوحدة الدراسية أي الفصل الدراسي –أو الصف وأيضا الصنف– وهذا المعنى هو الذي أخذته هذه اللفظة في اللغتين الفرنسية والإنجليزية الحديثتين"[2] لصلاحيّته عبر الزمان والمكان في تعليم الشباب وتربيتهم في فصول الدراسة بصفة راقية، واحتفظ باصطلاح أدب

1ـينظر: فيليب فان تيغيم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، تر:فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، فرنسا، ص39.

2ـ إبراهيم حمادة، من حصاد الدراما والنقد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987، ص229.

كلاسيكي في المدارس والأقسام بالجامعات الأوروبية، ويعني الأدب اليوناني والروماني القديم، أو الأدب الذي يتّصف بقيم الكلاسية الجديدة، أو الأدب الذي اكتسب صفة البقاء والخلود بفضل قيمه السامية. ولا تزال لحد اليوم تدرس الآداب اليونانية القديمة واللاتينية في الجامعات بالقسم الكلاسيكي.

إنّ الكلاسيكية هي التعبير عن الأفكار العالية والعواطف الخالدة بأسلوب فني متقن روعة في النظام والدقة، والابتعاد عن كل ماهو غريزي وبدائي وغير منضبط بقواعد وقوانين، بشكل عام كل عمل عظيم وجميل، خضع للتطوير والتكامل سنين طويلة حتى بلغ غاية الإتقان، وأجمعت العصور على جماليّته، كما أنها نشأت وتطوّرت "مرتبطة بالأنظمة التقليدية والطبقة الأرستقراطية والسلطة الملكية المطلقة، لأن هذه الجهات كانت في أذواقها، تنشد الشيء الأكمل والأجمل، ولذلك كان الفرنسي العظيم فولتير المتوفي عام 1778م يعلن بصراحة انتماءه إلى عصر لويس الرابع عشر(1661-1685) وقد أكّد في مؤلفاته أن الحضارة الأرسطقراطية لابد أن تتبع نوعا من الكلاسيكية بدرجة ما"[1].

فالكتاب الكلاسيكيوّن لطالما كان ينظر إليهم من برجهم العاجي لسموّ فكرهم وصفوته وقدرته على الخلود والمثال واضح في الكلاسيكيين القدامى على الصعيدين اليوناني والروماني هوميروس وهزيود وفدياس وصوفوكليس وبروتاغوس وأريتوفانيس وهيروديت وأفلاطون وأرسطو طاليس وديموستين وفرجيل وشيشرون وبلاوتس وتيرانس وسينكا وأوفيد وهواس وعشرات آخرون ممّن خلّدوا بلغتهم الشعرية الراقية وصارت أعمالهم يحتذى بها في سمو الخيال وصفوة التشخيص خاصة في الدراما، ما جعل الاتّباعيّون طبعا يأخذون بنظرية المحاكاة لأرسطو كمصدر لإبداعهم، وهذه النظرية أكثر مواتاة للأدب المسرحي الموضوعي منها للأدب الذاتي وهي أهم خاصية للمدرسة الكلاسيكية- الموضوعية

1ـينظر: عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، م ن، ص 11.

والعقل حتى في توظيف الخيال، ونجد "من أتباع الكتابة الكلاسية الجديدة، نقدا وإبداعا: كورني وراسين، وموليير، وبوالو في فرنسا، ودرايدن، وبوب، وصمويل جونسون، وجولد سميث في إنجلترا"[1].

-خصائص المذهب الكلاسيكي:

1- محاكاة القديم أو تقليد القداماء: إن أهم ما يميّز الاتجاه الكلاسيكي هو محاكاة القديم من الآداب اليونانية والروماني كمنهج أساسي يتبعه المحدثين من الكتاب والنقاد والباحثين الكلاسيكيين لذلك سمّي بالمذهب الاتباعي أو الاتباعية لطبيعة جوهر محتواها النفيس من الفن الرفيع والأزلي "في ضوء التعرف على حقيقة ما كان يعنيه الكتاب القدامى وما كان يعنيه هذا الأدب بالنسبة لمن يتلقونه، والطريقة التي كانت تمضى بها أعمالهم، وكيف نظرتهم إلى عصرهم وماذا كان تأثير ذلك العصر عليهم.. دراسة الأدب من هذه الزاوية ضرورة تحتمها مرحلة التطور الفكري والثقافي التي تفصلنا عن عصر النهضة والعصور التالية له، عندما كان الباحثون ينظرون إلى الأعمال اليونانية القديمة في أغلب الأحيان نظرتهم إلى نماذج يعجبون بها ويحاكونها وينتفعون بها ولكنها أبدا لا تناقش ولا تفهم ..هي في نظرهم وحي إلهام وتنزيل من آلهة الأولمبوس"[2] ولا يزال الأمر كذلك فالاتجاه الكلاسيكي وحي إلهام الكثير من الكتاب التقليديّين والشغوفين بإحياء النفس الكلاسيكي في كتاباتهم المسرحية، يأخذون بنظرية المحاكاة لأرسطوا ويؤصّلونها في أعمالهم كمصدر إبداعهم ولا يخرجون عن أصول هذه النظرية إلا للنادر جدا والاضطراري لروح العصر مع الإبقاء على جوهرها كمثلا إخضاع السلوك البشري لقوى خارجة عن ذاتهم والصراع العمودي أو إرادة الآلهة فقد تغير الوقت وفهم الزمان لأسطورة الآلهة وأقدارها المسلطة على إنسان ذلك العصر وسلوكياته "بل ينبع

1ــ إبراهيم حمادة، من حصاد الدراما والنقد، م ن، ص233.

2ــ ممدوح حمدي، الدراما اليونانية، دار المعارف: الهيئة العامة لمكتبة الاسكندرية –القاهرة، د ت، ص 6-7 .

السلوك من ذات الإنسان ومن طبيعته البشرية التي تتكوّن من غرائز وإحساسات وعواطف وانفعالات وأفكار. ولهذا غيرّوا دوافع السلوك القديم بدوافع إنسانية جديدة، فالإنسان في المسرح الكلاسيكي لا يصارع ((الأنانكية)) أي الضرورة الكونية أو إرادة الآلهة بل تتصارع في نفسه العناصر المختلفة للطبيعة البشرية "[1] يعني أنّ التغيير ليس جذري لدى أصحاب الاتجاه الكلاسيكي في المسرح الحديث ولكن شكلي فقط على مستوى التشخيص وطبيعة الأحداث والصراع ومسار الحبكة يبقى نفسه على ما نظّرت له النظرية الأرسطية، وكأنهم يستعيرون القالب أو الوعاء من التـراث المسرحـي اليوناني والروماني القديم وحكاياته الممزوجة بروح الفكر الأسطوري، أما المحتوى فهو جديد إنساني محظ وهذه خاصية أخرى من خصائص المذهب الكلاسيكي في الأدب المسرحي أنه إنساني وموضوعي لذلك سمّي بالأدب الإنساني.

2- العقلانية: لا بد أن التجربة المسرحية هي تفاعل واع بين الفكر والشعور الإنساني في تصوير حدث ما أساسه طبعا الحياة والطبيعة والهدف منه الكشف عن حقيقة ما من حقائق الحياة والنفس البشرية ، والدراما تحاكي الأفعال، وهي تختلف من مؤلف لآخر، والعقل سيد التفكير ومنبع الابداع ولو كان العمل خيالي، فالخيال عند الكلاسكيين ليس وسيلة للهروب من الواقع والتنحّي عن المسؤولية بل وسيلة للإدراك وما يخفى من أسرار الحياة أي يتخيّلون ليكتشفون الحقيقة والعقل هو الحكم وحده في هذا الخيال أي الإفراط فيه بالتهويم في فضاء الوهم ونزواته مرفوض بمعنى استخدام الخيال بما يسمح والحاجة الدرامية للكاتب، ويشترط الإنفعال في هذا الموضع لأنّ العقل المنفعل هو أسمى ملكات الإحساس بحقيقة الشيء وأرقاها في رؤية الأشياء –العقل الموضوعي الحساس والمنطقي السليم "إنّ العقل مرادف للحس السليم تقريبا . وهو الملكية المشتركة بين كل الأشخاص في جميع الأزمنة والبلاد، التي تعتمد في أحكامها على ما هو شامل وبسيط في الطبيعة الإنسانية"[2] ويمكننا

1ـ محمد مندور، الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما، م ن، ص13.

2ـ عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، م ن، ص19.

أن نستدل في هذا بمسرحية أوديب لتوفيق الحكيم والتي وصفها النقاد بالسقطة العظمى لأن الحكيم فيها خرج عن نطاق العرف والمنطق في علاقة الابن أوديب بأمه جوكاستا وتنافى مع كل القيم الأخلاقية التي يرفضها العقل لما هو إنساني ونبيل.

3- الوضوح والتعويل على الحقيقة أو ما يشبهها:

إنّ الغموض مرفوض لدى الكتاب الكلاسيكيون لأنه عجز وعدم دراية كافية بأطراف الموضوع حتى في استعمالهم للغة الرمز فهي واضحة المعالم، كل شيء مهضوم بيّن القصد وجلي للجميع لصاحب النص والقارئ له والعامل على النص كالمخرج أو السينوغراف أو الممثل في حالة النص المسرحي، فأكبر سمة في الأدب الكلاسيكي الوضوح وصفاء المعاني وقصديّة الخطاب، ولن يتأتّى هذا إلاّ بلغة سليمة وقوّة سبك الجمل وحسن اختيار الكلمات وبلاغة القول وهذا عكس الاتجاهات الفنية الأخرى التي ظهرت ما بعد الكلاسيكية والتي تبيح الغامض والمشوّه واللامنطق بالاستغراق في الذاتية واللاتشخيص، كالرمزية والعبثية والسريالية إلى آخرها لا يمكن التعبير فيها بلغة سلسة واضحة ومباشرة، وهو حال الكتابة الدرامية عند كتاب دراما اللامعقول "لأنّ كثافة التعبير ووضوح المنهج وعمق الاستقراء هي أعمدة قيمة ومهمة في قضية تحديد المصطلح الأدبي وكشف جوانبه الفنية في مدى ارتباطه بحركة المجتمع وأغوار النفس الإنسانية بصراعاتها العاطفية القوية واستجاباتها المتباينة لأحداث الحياة المرئية وغير المرئية وظواهرها الحزينة والمفرحة، المتفائلة والمتشائمة، المتمرّدة بعنف والهادئة بصمت"[1] تلك هي اللغة الدرامية بعفويتها تقدم لنا الجميل الواضح في أسمى صوره من خلال المذهب الكلاسيكي، لأنها تعوّل على الحقيقة أو ما يقاربها بالاقتراب من الواقع ولغته المشخصة والواضحة المعالم، والابتعاد عن كل نزوات الخيال والوهم وهذيان العقل وبرودته، فالحقيقي وحده الجميل والمحبوب والمنتقى وهو الطبيعي الإنساني.

1ـ س.و.داوسن، الدراما والدرامية، تر:جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات –بيروت، باريس، ص8.

4- جزالة التعبير والإتقان الفني:

يحرص المذهب الكلاسيكي على قوة اللغة وفصاحتها وايحاءاتها الدلالية، لغة شعرية راقية حرصا على جزالة التعبير يتجنب فيها النثر، ولو أن المسرح الحديث استغنى عن الشعر إلى لغة النثر واختلفت لهجاتها الكتابية حسب بيئة صاحبها وطبيعة لهجة جمهورها، ومع ذلك فإنّ أنصار الكلاسيكية احتفظوا بالشعر كأداة للتعبير في مسرحياتهم وهم بذلك إنّما يتّبعون النهج اللغوي المتين يحاكون من خلاله روائع الأدب المسرحي الإغريقي والروماني نذكر على سبيل المثال وليس الحصر من الوطن العربي "أحمد شوقي" في مسرحيّاته الشعرية: كليوباترا وعنترة ومجنون ليلى وقمبيز. ومن الواضح أن للشعر التقليدي ـ الكلاسيكي خصوصيّته "التي تتميّز بالجزالة وإن يكن بعض النقاد في العصر الحديث قد أخذوا ينكرون على الشعر أن تكون لغة خاصة وأن يحضر على ألفاظ اللغة العامة الدخول في الشعر"[1].

كما أنّه يشترط لدى الكلاسيكيون عدم الخروج عن الأصول القديمة لا بد على الكاتب أن يتقن فنه ويصقله إلى درجة الكمال فلسفة الرائع والمتميّز، ويستدل على هذا التراجيديا الكلاسيكية التي تقيّدت بنظرية الأجناس والوحدات الثلاث إطارا للإبداع الفني.

ولو كتب شعراء التراجيديا اليونانية حسب أذواق جماهيرهم ومعتقداتهم الذاتية لما وصلوا لذلك الصفاء الفكري في أعمالهم التي خلدت عبر العصور، علما أنهم "كانوا يعلمون أنهم يخاطبون جمهورا يختلف حظه من العمق والثراء في مجال النضج الفكري من فرد لآخر"[2] ورفضوا النزول إليهم من برجهم العاجي وحاكوا الحياة كما يرونها هم في قمة الإتقان الفنّي لعمليّة التشخيص الدرامي الخالص من شوائب الذاتية واللاموضوعية وثبات الروح والموهبة الفنية.

1ـ محمد مندور، الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما، م ن، ص19

2ـ كمال ممدوح حمدي، الدراما اليونانية، م ن، ص10

المحاضرة الثانية : المسرحية الكلاسيكية

-أصول المسرحية الكلاسيكية وخصائصها

يعتبر اليونان أول من اهتم بالمسرح، ووضعوا له نظاما خاصا وأسّسوا له نظريا وتطبيقيا في كتاب "فن الشعر" العائد لصاحبه أرسطو طاليس، وتخضع المسرحية الكلاسيكية لأصول جامدة، تلك التي استخلصها أرسطو من مآسي شعراء اليونان الثلاث: صوفوكليس(495-416ق.م) وأسخيلوس (525-456 ق.م) ويوربيدس مركّزا على مسرحية "أوديب" أنموذجا للمسرحية الإغريقية القديمة والتي أخذت عنها المسرحية الكلاسكية، وفيما يلي أهم الخصائص التي تميز المسرحية الكلاسيكية .

-الموضوع : تتماثل المسرحية الكلاسيكية في موضوعاتها المسرحية الإغريقية القديمة، بحيث يحدّد الموضوع في دقة داخل أزمة معيّنة مما يقع فيه الناس أو الآلهة وهو واحد مهما تشعّبت الأحداث لأنه في الأصل محاكاة لفعل كامل في ذات، له طول معين محدود ببداية ووسط ونهاية، ومادته لغة مشفوعة بكل أنواع التزيين الفني، وطريقته العرض المباشر للأحداث ووظيفته إحداث التطهير من انفعالي عاطفتي الخوف والشفقة لدي المشاهد عكسه "الترويح الكوميدي"* في فن الملهاة، كما يتوجب في الموضوع أزمة محددة .

- لا تبدأ المسرحية إلاّ وقد تجمعت عناصر الأزمة التي يدركها القارئ أو المشاهد مرة واحدة مما يثير في نفسه حب الاستطلاع لحل الأزمة في خط تصاعدي ثم تنازلي لتفرج الأزمة في النهاية، وأعطاها خصوصيّتها في كونها لاتكون نهاية مزدجة الحل بل تتضمّن مفهوم التحوّل الذي تحدّث عنه أرسطو وهو قلب حياة البطل من السعادة إلى الشقاء بسبب خطإ يرتكبه ولم يحدد قصدي أو غير

* ينظر: مولوين ميرشنت وكليفورد ليتش، الكوميديا والتراجيديا، تأليف وترجمة: علي أحمد محمود، دار المعرفة ـ الكويت،1979، ص34.

قصدي، فالبطل في موضوع المسرحية الكلاسيكية مثاليا إلى حد الكمال وأي نوع من نهاية أخرى يهوّن من قدر المسرحية وينزلها الدرجة الثانية وهو حال تأثير الكوميديا، فلا يلجأ لمثل هذه النهاية برأي أرسطو إلا المؤلفون الذاتيون الذين يستجيبون لنزعات الجماهير ورغباتهم.

– كما أنه في المسرحية الكلاسيكية يستحبّ فيها التقسيم إلى خمسة فصول "حيث نجد الفعل في تلك المسرحية الإغريقية متصل لا ينقطع، ولكن تقسيم الفصل يتولاه الكورس عن طريق ربط تلك الأجزاء المؤلفة للفصل ببعضها، بين كل حادثة وأخرى، أو بين كل موقف وآخر"[1]، مع شيء من التغيير والتجديد للضرورة العصرية فمثلا عناصر البناء الدرامي الستة التي حددها أرسطوا وهي الأجزاء الكيفية والتي من وظيفتها تحديد النوع الدرامي وهي: الحبكة والشخصية واللغة والفكر والمرئيات المسرحية والغناء، فقد استغني عن هذا الجزء الأخير لتتفرّد به فن الأوبيرا والأبيرت تصغير للأبرا والتي واكب ظهورها عصر النهضة بمدينة فلورنسا الإيطالية وتقوم على الغناء والتلحين الموسيقي. وبعد أن كانت تتخلّل المشاهد أربعة أجزاء غنائية هي على التوالي: البارودوس وهي أغنية الدخول ليعرض المشهد الأول ويعرف بـ: الإيبيزدوس يتبعة ستازيمون :الأغنية الثابتة ثم الحدث الثاني بنفس التسمية ليأتي الجزء الغنائي الثالث يدعى ستاسيمون أي الأغنية الثابتة الثانية وهكذا دواليك حتى أغنية الخروج وتسمى الأجزودوس" ليستقل فن التمثيل المسرحي بذاته عن غيره من الفنون التي كانت ملحقة به عند القدماء"[2].

– كما يتوجّب في المسرحية التقليدية التفريق بين المشهد والمنظر، والموضع الذي يتوجب فيه إنزال الستار، إذ يتحتم عدم نزول الستار إلاّ وعناصر الأزمة كلها متجمّعة وأحداث القصة معروفة جزئيا ينقصها خطوات الوصول إلى الحقيقة على نحو ما شاهدناه في مسرحية "أوديب ملكا" لصوفوكليس

1ـ عادل الناوي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع–تونس، ط1/1987،ص 90.

2 ـ محمد مندور، الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما، م ن، ص52

وتصل هنا الأزمة إلى القمة في رحلة البحث التراجيدية للمتسبّب الفعلي وتتطور حال رفع الستار الأحداث كلها معروفة لدى المشاهد حيث نعلم فورا أن هناك ملك بطيبة اسمه "أوديب" في حالة عائلية مستقرة متزوّجا بجوكاستا وله منها سبعة أبناء آخرهم الصغيرة أنتيغون، وأمور ملكه هادئة لحين ظهور اللعنة بانتشار الطاعون بالمدينة بسبب شخص مدنس قتل أبيه الحاكم السابق "لايوس"، ولا سبيل للخلاص من هذا الطاعون إلا باكتشاف الشخص الدنس فيها الأحداث ويحتدم الصراع في نفس أوديب بين الحقيقة المفجعة التي تتجمع لها الأدلة والبراهين وبين المواجهة التي يقتضيها الموقف منه حتى يستسلم لها في النهاية ويحدث ما يحدث من فقإ عينيه وانتحار "جوكاستا" شنقا ويخرج من المدينة وعقدة الذنب على عاتقه رفقة ابنته التي تقوده وتعوض بصره المفقود، وهو التحوّل الأرسطي في مصير البطل التراجيدي من السعادة إلى الشقاء قمة البؤس الإنساني ومبدأ الحتمية والاحتمال الذي يحكم التراجيديا الكلاسيكية.

لكن الأمر اختلف بعض الشيء مع فترة الكلاسيكية الحديثة في طبيعة التقسيم بين المشاهد والمناظر ومسألة رفع الستار وإنزاله حيث تطور الأمر إلى الاستغناء عنه إذا لم تكن هناك حاجة إليه "فنجد مثلا في مسرحية "أندروماك" لجان راسين، أنّ كل مشهد من مشاهد المسرحية يبدأ كلما دخلت شخصية مكان التمثيل على خشبة المسرح، أو كلما خرجت شخصية، فالمنظر الأوّل من الفصل الأول يبدأ بدخول كل من اوريسن وبيلاد، وينتهي بخروج بيلاد. ويبدأ المنظر الثاني بدخول فنيكس، وينتهي بخروج أوريست ... وهكذا نفس الحال في كل مناظر المسرحية. ونستخلص من خلال ذلك أن كلمة مشهد أو منظر تعني حركة فوق خشبة المسرح، دخول أو خروج شخصية، أما كلمة فصل فهي تعني شيئا آخر على الإطلاق، فهي تشير إلى تغيير شامل بكل ديكوراته، أو تدل على مرور فترة زمنية معينة"[1] وهنا فقط تتدخل وظيفة الستار.

-تصوير الشخصيات: يتميز بطابع نمطي ما يسمى الشخصية النمطية، فقد حرص الكلاسيكيون في

1ــ عادل الناوي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، م ن، ص90-91.

الفن الدرامي على دقة تصوير الشخصيات حتى سجلت خلودها، وكانت في أغلبها عنوان نصها الدرامي سواءا في المسرحيات الهزلية طرطوف ودون جوان إلى غيرها أو المآسي كفيدرا وبرينيس. وظهرت نماذج بشرية خالدة للشخصية النمطية كأنموذج الزوجة الساذجة في شخصية "أنيس" في كوميديا موليير المعنونة مدرسة الزوجات وأنموذج المحتال في شخصية طرطوف والنماذج كثيرة في هذا المقام، لكن في هذا لا وجود للشخصيات الأسطورية الخارقة للعادة البشرية كما هو عليه الحال في قديم المآسي والهزليات وذلك لطبيعة المذهب الكلاسيكي إنساني محظ.

– الصراع : ينجم عن تطور الأحداث إلى حدتها "القمّة–climax" ثم تأخذ في التنازل تدريجيّا لتأخذ سبيلها لحل نهائي، كان يتخذ الصراع صفته العمودية لكن عند الكلاسيكيين أخذ صفته الأفقية مع الاحتفاظ بحدته وقوته، فقد يكون الصراع بين الفرد والنظم الاجتماعية الفاسدة ،أوبين الفرد والنظام القضائي الظالم "غير أن المسألة ليست في مجرد توفير الصراع بين الفرد وهذه النظم، وإنما المهم والأساسي أن يشعر الجمهور عند مشاهدة مأساة من هذا النوع أن مثل هذه النظم هي من قبيل النظم الثابتة التي لا تتغيّر ولا تتبدّل ولا تتخلّف حتى تتوافر صفة الحتمية ويبرز عنصر الضرورة التي لا مناص منها فتحقق المأساة"[1] وهو المطلوب في كتابة المآسي الحديثة حتى تحافظ على اتجاهها أو نهجها الكلاسيكي.

–تفضيل الوصف على المشاهدة المباشرة لمشاهد العنف: ترفض مسألة تجسيد مظاهر العنف والقتل والدم على خشبة المسرح بل توصف بأسلوب قصصي من طرف الجوقة أو إحدى الشخصيات عن طريق السرد فذلك يحدث تأثيرا أبلغ وقعا في نفوس المشاهدين فمثلا في مسرحية "فيدرا" لراسين يفضل هذا الآخر وصف مشهد الخيل التي تجمح وتلقي "هيبوليت" أرضا من على العربة لتقطعه إربا إربا بحوافرها وهي لعنة الآلهة التي أصابته بتدبير من "فيدرا" امرأة أبيه الذي رفض حبها المريض وخيانة أبيه وهو في حرب كان يقودها. ومشهد "أوديب" وهو يفقأ عينيه والتراجيديا اليونانية غنية بمثل هذه

1ـ محمد زكي العشماوي، المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة مع دراسات تحليلية مقارنة، دار النهضة العربية للطباعة والنشر– بيروت، د ت، د ط، ص35.

المشاهد العنيفة ويفضل وصفها عن طريق لغة السرد أو الحكي بدل تجسيدها على المسرح.

-خضوعها لمبدأ الوحدات الثلاث وهي وحدة الموضوع ووحدتي الزمان والمكان: بمعنى الموضوع واحد في المسرحية محبوك الأحداث المشاهد وفق منطق داخلي يوحد بينها ويجعلها متماسكة.

أمّا وحدتي الزمان والمكان لم يحددهما أرسطو على نحو دقيق بل إليهما من خلال مقارنته بين فن التراجيديا وفن الملحمة وجاء شراحه ومفسّروه من بعده من علماء النهضة الأوروبية والعربية ليعطون تأويلاتهم الخاصة للوحدتين، والتفسير المشهور في هذا المقام يعود للشاعر وناقد الكلاسيكية الأول "بوالو" والكاتبان الإيطاليان "سكاليجر وكاستلفيترو" القائلين بأن أحداث المسرحية في الحياة تجري في 24ساعة وهذا ما كان له أثر عظيم على الكتابة في عصر النهضة ..."[1] وهو الوارد في مؤلف أرسطو فن الشعر ترجمة إبراهيم حمادة "فن الشعر" بترجمة "دورة شمسية واحدة أو ربما تجاوزت ذلك بقليل"[2]، ووحدة المكان معناها أن تجري الأحداث في مكان واحد وحدد هذا المكان بالمدينة لذا لايعقل أن يتنقل الشخص إلى مدينة أخرى ويجري ما يجري من الأحداث في المدة المحددة 24 ساعة، هذا التفسير الشائع للوحدتين ولو أن أرسطو لم يفصل في هذا " ولا يناقش تعريفها في مجال حديثه عن العناصر الجوهرية التي تؤلف التراجيديا، ولا ينص عليها نصا قانونيا واجب الاتباع، ولكنه هنا يقرر ملاحظة عامة لمسها في معظم تراجيديات شعراء قومه ، وهو في مجال مقارنة التراجيديا بالملحمة الي لا تتقيّد بزمن محدد"[3]، ولم يحدث أن التزم شكسبير بهاتين الوحدتين إلا عن طريق الصدفة مثلا في مسرحيته هاملت احتفظ بمكان واحد وأهمل وحدة الزمان أو عطيل احتفظ

1ـ ينظر: مولوين ميرشنت وكليفورد ليتش،الكوميديا والتراجيديا، م ن، ص190.

2ـ أرسطو طاليس، فن الشعر، تر:ابراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو امصرية-القاهرة، د ط، دت، ص 89.

3ـ أرسطو طاليس، م ن، ص91.

بوحدة المكان للحدث فيما عدا الفصل الأول أما الزمن فيها فلم يحدد ولازال يشوبه الغموض، لكن هذا لم ينقص أبدا من المهارة الفنية في مسرح شكسبير مهارة صناعة "الشخصية ذات الصفات المميزة في المواقف الصحيحة المحكمة التي لا تستطيع منها فكاكا هو الذي يخلق المأساة"[1]، وهناك كتاب غيره كثيرون اهتموا بوحدة المكان دون وحدة الزمان مثلا في أعمال إبسن وسترندبيرج وتشيكوف وغيرهم والجدل كثر في مجال كيفية استخدام الوحدتين من الاستغناء عنهما أو كلتاهما.

-مبدأ الفصل بين الأنواع المسرحية: حرص كتاب المسرحية الكلاسيكية على عدم الخلط أو المزج بين الأنواع ولا توجد حالة وسط بين ما يسمى اليوم تراجيكوميدي ، فكل ماهو تراجيدي مخصص لفن المأساة وكل ماهو كوميدي خاص بفن الملهاة، فمثل هذا الخلط يضعف قوّة العمل ولا يحدث الأثر المنشود في جمهور المشاهدين فتراجيديات راسين أو كورني مثلا وليس حصرا لا يتخللها عنصر الفكاهة وكذا الكوميديا عند موليير لا يتخللها العنصر المأسوي حتى وإن سجلت له بعض المواقف في مسرحياته مثل "طرطوف"و"دون جوان" كانت الخاتمة فيهما جدية وهذا مرفوض في الجنس الكوميدي، إلا أن النقاد الكلاسيكيون لم ينظروا لهذا من مبدأ الخروج عن فصل الأنواع لأن المشاهد فيهما من بدايتها لنهايتها تتابع في أسلوب كوميدي هزلي يبعث على الضحك حتى وإن كان هذا الأخير باطنه موجع يشفق على الشخصية البطلة مثل خاتمة طرطوف ومشهد الحكم عليه من ظاهرة الاحتيال على بني أراغون تماما المشهد يتشابه وبعض مواقف أرسطو فانيس وهو كاتب الملهاة رقم واحد في اليونان وهو يهاجم نظام الحكم في شخصية "كليون" الزعيم السياسي المتهم بتظليل الشعب وفي مسرحيّتيه الكوميديتّين "السحب"و"الضفادع" ومشهد الحكم على سقراط الفيلسوف بالإعدام ومشهد المجابهة القوية التي وضعها بين صوفوكل يوربيدس وأسخيلوس وتفضيل هذا الأخير

1ــ محمد زكي العشماوي، المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة، م ن ، ص34

عليهما وهلم جرا من الأمثلة في الأصول الكتابية لفن الهجائيات الكوميديا، بالعكس لم يطح الملهاة من وعائها الكوميدي وهو " محاكاتها لأشخاص أردياء ، أي أقل منزلة من المستوى العام ... والرداءة هنا تعني الشيء المثير للضحك "[1]، ولم يؤثر على طبيعة النوع الدرامي ولم يدمجها بالنوع المأسوي فلكل أصوله الكتابية التي نظر لها أرسطو حتى وإن كان الجزء الثاني المفقود من كتاب فن الشعر خاص بالكوميديا لكن هذا لا ينفي جوهر التعريف الذي قدمه لنا عن أصول الكوميديا بأنها "محاكاة لفعل مشوّه، ومثير للضحك ، وله طول معين وتام في ذاته، في لغة مشفوعة بكل أنواع التزيين..ومن خلال المتعة والضحك يحدث التطهير"[2] وهذا عكس كوميديا ديلارتي التي لاتمت لها بصلة فالمذهب الكلاسيكي أكبر فاصل بينهما وهي مرفوضة مبدئيا من طرف أنصار الكلاسيكية لأنها تنشد الدونية الأخلاقية عكس الملهاة اليونانية القديمة التي تنشد الكمال الإنساني حتى في تصويرها للنقائص الحسية أو الأخلاقية باستعمالها للقناع الكوميدي المثير للضحك بطلاسمه المشوهة لا لاستفزاز الجمهور بل لتطهيره عن طريق الضحك المجدي في لغة مهذبة في شيء من التزيين الفني "وإذا كان الضحك على هذا الأساس فلسفيا –نوعا من العقوبة أو الجزاء، فإننا لا نرى في البداهة مانعا من أن نضيف إلى عقوبة الضحك عقوبة أخرى قد يستلزمها الموقف مثل الحادثة المفجعة التي تنتهي بها بعض كوميديا موليير ويستريح لها المشاهدون"[3] وهذا شيء استحسنه أنصار الكلاسيكية ولم يحدث أن انتقدوه فيما يخالف مذهبهم المفضل.

ممّا سبق نخلص أن أصول المسرحية الكلاسيكية نابعة من تقليد الأقدمين للتراث المسرحي الخالص "فقد حذا الأدباء فيها حذو الرومان والإغريق في فن المسرحية وتلذّذوا على (هوراس) الروماني في نقده . ولكن معظم تأثرهم كان بكتاب الشعر لأرسطو وما يدور حوله من شروح ، وإن لم

1ــ ينظر: أرسطو طاليس، فن الشعر، تر:ابراهيم حمادة، م ن، ص88

2ــ م ن، ص90

3ــ محمد مندور، م ن، ص34

يتصلوا به اتصالا مباشرا، ولكن من خلال التراجم الإيطالية، واستطاعوا أن ينشئوا في ثلاثين عام أو على الأرجح تقديرا أربعين عاما (1620م-1660م) مذهبا مفصلا، متلاحم الأجزاء، هو المذهب الاتباعي (الكلاسيكي)، ويعتبره الناقد الكبير(بوالو) مشرّع هذا المذهب في كتابه فن الشعر (L'art peétivue)"[1]

- اللغة في المسرح الكلاسيكي :

أول شيء لفت انتباه واهتمام رواد المسرح الكلاسيكي هو كيفية إثراء اللغة الفرنسية والرفع من شأنها البلاغي لأن "ركاكة الشعر الفرنسي كما يعتقد مصلحوا سنة 1550 سببها ضعف الأسلوب، فينبغي إذن خلق أسلوب شعري"[2] لإخراج نصوص متينة بلغة قادرة على التعبير عن شتى الأفكار والأحاسيس والمواقف الدرامية ـ تراجيديا أو كوميديا ـ بعدما كانت عاجزة ومحدودة وقاصرة عن إمدادهم بالكلمات البديلة لروائع نصوص المأساة والملهاة القديمة وتميزها بأسلوبها الشعري الراقي التعبير، فاهتدوا لحل هذا لاشكال اللغوي بتحوير الكلمات اللاتينية واليونانية وإخضاعها للفظ الفرنسي وكان لرونسار الذي يعد أهم عنصر في جماعة البيلياد الدور الكبير في صناعة هذه اللغة من خلال كتابه فن الشعر، إضافة إلى مجموعة من المصلحين للشعر الكلاسيكي الفرنسي نذكر من بينهم: كليمان مارو وجماعة أدباء مدينة ليون الفرنسية ومماليرب بداية من القرن السادس عشر والجهود متضافرة حتى القرن السابع عشر أين شهدت فرنسا قمة ازدهار المذهب الكلاسيكي وإنتاج أجود وأروع الأعمال الكلاسيكية وظهور ألمع الأسماء في الأدب المسرحي الكلاسيكي كورينى وموليير وراسين ولافونتين، وفيما يلي عرض لأبرز رواد المسرح الكلاسيكي والذي عدهم التاريخ بمثابة مدارس لتعليمية اللغة الكلاسيكية البديلة للغة اليونانية واللاتينية وهي اللغة الفرنسية.

1ـــعمر الدسوقي ، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها ، دار الفكر العربي ـ القاهرة ، د ت ، ص10.

2ـ فيليب فان تيغيم ، المذاهب الكبرى في فرنسا، م ن، ص14.

-كليمان مارو: اهتم بالبحث في بلاغة اللغة الشعرية التقليدية للكتاب القدامى، اعتبر لوحده مدرسة نظرا لروح التجديد التي بعثها في لغته الأم الفرنسية متأثرا فيذلك بلغة الشاعر جرفيل وبترراك الايطالي، تميزت قصائده بالأسلوب القصصي الحواري بلغة السهل الممتنع والثرية في نفس الوقت بالتلاعبات اللفظية البلاغية كالتورية والجناس، وتأثر بأسلوبه الحكائي الشعري لافونتين J.de La Fontaine (1621-1695) الذي استوحى منه أجمل حكاياته الخرافية: Les fables في شكل درامي من نوع الملهاة بتشخيص الحيوانات طبقا للتقاليد الشعبية في أسلوب تهكمي نقدي لاذع حيث صور البيئة الفرنسية إطارا لحيواناته ويعد من أبرز القاصين والشعراء الناقدين الكلاسيكيين.

_ جماعة مدينة ليون الفرنسية: كانت مدينة ليون في القرن السادس عشر منافسة للعاصمة باريس لانتشار الآداب والفنون فيها واشتهرت بمجموعة من شعراء الأدب الفرنسي وهم غير بلاطيين أي شعراء مستقلين عن البلاط منهم هيروورييه وموريس سيف وومدام لويو لابييه ، اهتمّوا باللغة المحلية أعطوها نكهة خاصة من البساطة والوضوح ومهدوا الطريق لرونسار والبلياد كما يحبذ تسميتهم بجماعة الثريا.

-رونسار وجماعة البيلياد- La pléada : ظهرت في عهد لويس الثالث عشر ، وهو اسم أطلق على الشعراء السبع :رونسار، دي بيليه، ريمي بيللو، جوديل، دورا، بابيف، وبونتوي دي تيار والتسمية تعود في الميثولوجيا إلى اسم بنات أتلاس وبليون السبع اللواتي انتحرن يأسا وتحوّلن إلى نجوم...وأتلاس هو ابن جوبيتر وملك موريطانيا الأسطوري"[1] وتعتبر مرحلة من النضج والجهد المنظم لمسار الشعر الكلاسيكي في أواسط القرن السادس عشر نذكر على رأس قائمة هذه الجماعة الشاعر رونسار وكانوا جماعة من الشباب المتحمسين للتطوير من النهج الشعري الفرنسي واستخلصوا مجموعة من المبادئ :

1ـ فان تيغيم ، المذاهب الكبرى في فرنسا، م ن ، ص9.

ـ ظهور نظام الإمداد بالكلمات البديلة لترقى اللغة الفرسية إلى مستوى اللغات القديمة للآداب المحاكاة.

ـ ضرورة نبذ الكلمات القديمة والبحث عن لغة فرنسية تنشد الكمال في أعمالهم بمعني لغة كاملة توفي بالغرض الشعري القديم.

ـ التجديد في النحو لأنهم استعانوا باللغة المحلية تأثرا بجماعة ليون فأخذوا الكلمات عن لهجة الحرفيون كالحدادة والصاغة ووعمال الحصاد والمناجم وخلقوا اللغة الوسط المتكونة من مترادفين نقيضن للحصول على معنى معين كحلو مر وأبيض أسود .

ـ تحوير الكلمات القديمة من اليونانية واللاتينية إلى صالح الاصطلاح اللفظي الفرنسي.

وجمع رونسار هذه المباديء في كتابه الفن الشعر، وعد مدرسة كاملة القوام اللفظي للشعر الكلاسيكي باللغة الأم[1]. وهو الوحيد الذي كتب في الملحمة شعرا أسماها "الفرنسياد" أي أنشودة فرانسوا وكانت عن حروب ملك فرنسا "فرانسوا الأول" وغزوه لإيطاليا لكنها لم تلق الالإقبال فلغة العصر تغيرت عن لغة الملاحم القديمة لغة الترهيب والقوة الخارقة لاستإثار عاطفتي الخوف والشفقة وخلفتها قوة السلاح والبارود والمدافع، والزمن على مشارف العصر التكنولوجي، لذلك لم يغامر الكلاسكيون في خوض غمار كتابة الملاحم واقتصرت أعمالهم فقط على كتابة المسرحيات الشعرية.

–ماليرب: يعد التجديد الذي أدخله ماليرب في بدايات القرن السابع عشر في التنظيم الشعري مدرسة لوحدها كاملة من معالم الشعر الكلاسيكي، انتقد رونسار بشدة في مؤلفه الفن الشعري وسخر منه لأنه انتهى به المطاف الى استخدام لهجة العمال الحرفيين وما غير ذلك من الهفوات اللغوية التي وقع فيها رونسار في إرساء نظريته في الشعر، جاء بشعر جميل بعيد عن لغة الخيال والرمز قريب من الفكر التقليد المبالغ فيه للغة الشعر التقليدية للقدامى لأنها وضعت لذلك الزمن وفقط

1ـ عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1999، ص13-14-15.

بالرغم من أنه كان شغوفا بالآداب القديمة وترجم البعض منها الى الفرنسية للرفع من شأن اللغة الأم وجعلها أساس التعبير في الشعر الكلاسيكي صالحة لكل زمان ومكان، وكان يرى أن التقليد يقوم على اقتباس أفكار القدامى لا تقنيات التعبير الخاصة بهم والبيئة التي خلقت أساليبهم في الكتابة.

جاء بعد جماعة البيلياد وشكل اتجاها شعريا مخالفا لهم، كما أخلص للتراث الروماني أكثر منه اليوناني لأنه بنظره أكثر تعويلا على الفكر وأقربه إلى العبقرية الفرنسية، كما استلهم من اللغة الشعبية لتمده بالمفردات والكلمات الأصيلة معجما أساسيا للغة الفرنسيّة، وهذا هو قوله المأثور: عندما كانوا يسألونه رأيه في بعض الكلمات الفرنسية كان يحيلهم عادة إلى عتّالة المرفأ قائلا بأنهم معلموه في اللغة" [1] وفي هذا تعتبر المدرسة الرومانسية مدينة بالكثير لماليرب بالرغم من تعارضها معه في الفكر المذهبي لأنه كان من رواد وعشاق الأدب الكلاسيكي.

هذه الاتجاهات الأربعة شكلت مدارس أساسية في المذهب الكلاسيكي- مجاراة الجمال لدى الأقدمين بشيء من التجديد والتغيير في القواعد وأصول الشعر - يسّرت الطريق للنهج الكتابي للشعر الكلاسكي لدي الكتاب التقليديون ومصدر إبداعاتهم في الأدب المسرحي الكلاسيكي، منهم من نَهَج نَهْج جماعة البلياد ومنهم من اتبع مدرسة ليون، ومنهم من اتبع نهج كليمان مارو وماليرب وعلى الأغلب الأعم كان رونسار شديد الأثر على الأدب الكلاسيكي، نقدم فيما يلي أبرز إنتاجاته في فن المسرحية الكلاسيكية في القرن السابع عشر العصر الذهبي للكلاسيكية.

-نماذج من المسرح الكلاسيكي الحديث- مسرحية إ"فيجينا" لراسين أنموذجا:

كتب "يوربيدس" مسرحيته "إيفيجينا" حوالي عام 412 ق.م وعنوانها الكامل "إيفيجينا بين التاوريين أو إيفيجينا في تاوريس" وأيضا "إيفيجينا في أوليس" مبنية على رواية أسطورية للفتاة إيفيجينا ابنة أجاممنون وقصة إنقاذها من طرف الربة أرتميس، وتنجوا من الذبح قربانا للآلهة على المذبح

1-فان تيغيم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، م ن، ص25.

العذري، لتوضع مكانها فتاة أخرى شبهت بها وكانت ابنة هيلينه من زواج سري مع تيزيه قبل زواجها بمنيلاوس، وهذه التضحية المطلوبة كانت من أجل إخماد العاصفة والرياح التي عرقلت إبحار الأسطول الحربي من ميناء "أوليس" في حملة قادها أجامنون لمحاربة الطرواديين انتقاما من ابن ملكهم باريس بن بريمام الذي هرب مع هيليلنة للزواج بها سرا ، وهناك من يقول تم إفداؤها بظبية، ويعمد أجامنون للإرسال في طلب ابنته بحجة تزويجها بالبطل أخيليس. ليتحول مجرى الأحداث إلى تهريب إيفيجينا إلى تاوريس حيث صارت كاهنة هناك، ثم جاء أخوها أوريستيس إلى معبد أرتيس ولم تتعرف عليه لحظتها، جاء مع صديقه بيلاديس بحثا عن وسيلة لتطهير أيدي أوريستيس من دم أمه كما أمره أبوللون رب النبؤات في دلفى، وكاد أن يفتك بهما، بتقديمهما قربانا شهيا للربة أرتيس لأن طقوس المعبد كانت تحث على ذالك تقديم الغرباء الأجانب قربانا للآلهة وأوكل المهمة لإفيجينيا التي تتعرف على أخيها في اللحظة الأخيرة وتقوم بإنقاذهما بمساعدة من الربة أرتيس ثانية — وهي نفسها آلهة المذبح العذري ديانا عند الرومان – وتهرب معهما لن العواصف تردهم ويكاد الملك يقبض عليهم لولا ظهور الآلهة الإغريقية —الأثينية– التي تأمر بالسماح لهم بالمغادرة إلى ارض اليونان مع تمثال الربة أرتيس[1].

ويختلف الرواة في مصير إيفيجينيا لأنها لم تعرض إلا بعد وفاة يوريبدس، واختلفت من أسطورة لأخرى في مآسي صوفوكليس وأسخيلوس "فمنهم من يرى أنه قد ضحي بها على مذبح الإلهة أرتميس في أوليس وأقدمهم شاعر اليونان إيسخيلوس في مسرحيته أجامنون إذ تستقبل الجوقة بطل الحملة عند عودته بوصف منظر التضحية المثير على المسرح، وبمشهد من الأب الحجري القلب، ويتبعه في وصف هذه التضحية صوفوكليس في مسرحيته إلكترا، ثم شاعران من اللاتينيين: لوكريتوس في مجموعة أشعاره الفلسفية التعليمية في طبيعة الأشياء، وكذلك هوراس في رسائله الهجائية يقول

1-ينظر: يوريبدس، إيفيجينا في أوليس، إفجينا في تاوريس –سلسلة من المسرح العالمي، تر: إسماعيل البنهاوي، وزارة الإعلام– الكويت، ص17.

وهكذا دنس قواد الإغريق في وحشية المذبح العذري للآلهة ديانا، هي عند الرومان مقابلة لأرتميس اليونانية بدم إفيجينيا"[1] وأعطاها يوربيدس بعدا فلسفيا آخر في الفكر الإنساني لا الفكر الأسطوري تحت مبدأ اللاآلهة كون الإنسان هو مركز الكون وليس الآلهة وعليه أن يسعى لتغيير مصيره وتحقيق وجوده ، لأنه كان مناف للشعائر وطقوس الآلهة في عصره ، متمرّدا عليها في نبذ أعرافها وعصيان أوامرها بتحديه من خلال شخصية إيفيجينا لحكم الآلهة ، مما أدى إلى سخط معاصريه عليه وقد صوره أرسطو فانيس أبشع تصوير في مسرحيته "الضفادع".

ويعد الشاعر الكلاسيكي "راسين" خير من عالج هذه المسرحية وأعطاها بعدا إنسانيا غير الغيبي بشيء من الإسقاط للواقع والظرف الزمني المتغير عن ظروف الأسطورة وعواطف الأب المتأجّجة ومعاناته النفسية للموقف المأساوي الذي فرض عليه على عكس الأسطورة، أب متطرّف متحجّر القلب لا يهمّه إلا كسب حروبه مهما كان الثمن ولو على حساب مصير ابنته الوحيدة ، فهو عند راسين يرسل رسولا آخر في غاية السرية يحذرها فيها من الحضور، وعندما يتفاجأ بقدومها مع أمها "كليتمنسترا" يحاول بكل قواه أن يخلصها من حكم الكاهن ، وتجري الأحداث لصالحه في ظهور شخصية "إريفيل" الابنة غير الشرعية لهيلينة زوجة "منيلاوس" الذي استبدله راسين بشخصية "يوليسس" وهو أديسنيوس من رجال السياسة في عهد لويس الرابع عشر وهو بذلك يسقط الوضع الجديد للعصر على روح الأسطورة اليونانية القديمة لوربيدس لإخراجها من أجواء الهالة والفزع الأعظم من القوى الخفية إلى أجواء ملائمة لعصرها الجديد، وهذا التغيير لم ينقص من قيمة العمل بل بالعكس أعطاه قوة وجمالية وأصالة للإبداع الكلاسيكي. ليتمادى التجديد والتغيير في المأساة القديمة حيث تقع "إريفيل" في حب "أخيليس" وهو معلق بحب إفيجينا ويعمل المستحيل لإنقاذها، وتدفع الغيرة بالغريمة الحمقاء إلى مصيرها المحتوم بتقديمها للتضحية بعد إعادة الإستشارة من الكاهن نفسه

1ـ محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، دار النهضة مصر لطبع والنشر–القاهرة، 1955، ص 130

للآلهة بأنها هي المطلوبة وليس إفيجينا، فالشر الذي خلقة راسين في شخصية "إيريفيل" هو الذي اهتدى بالكتب الفرنسي الكلاسيكي راسين إلى خاتمة منطقية وحل الأزمة حلا طبيعيا إنسانيا، حيث ينتصر الحب في الأخير لصالح الخير العام للبشرية، وهذا هو مغزى المسرحية تماشيا مع قواعد المذهب الكلاسيكي في نزعته الإنسانية، ويعترف راسين نفسه "أنه لولا اهتداؤه لشخصية إريفيل لما اتخذ الأسطورة موضوعا لمسرحيته"[1].

1ـ محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي،م ن ، ص133.

المحاضرة الثالثة: الاتجاه الرومانسي

تمهيد

الرومانسية– Romantisme من المذاهب الأدبية الفنية الأكثر ذيوعا في العالم، وهي مشتقة من كلمة: Roman التي تعني حكاية أو رواية تكتب شعرا ونثرا، أخذت أصولها الاصطلاحية في العصر الوسيط في القرن الثاني عشر في ألمانيا ظهر أول مرة الإصطلاح "رومانتيك" يطلق على كل ما هو خارج عن القواعد المألوفة للفن والأدب مما هو محاكي للغات القديمة، لذلك جاءت مقابلا ندا لاصطلاح "كلاسيك" وتمتدّ جذورها للعصر الإليزابيثي في أدب شكسبير المسرحي الذي عبّر من خلاله عن رؤى عصره مع إبراز خصال أو صفات إنسانية عامة لها علاقة بعصرنا الحديث لذا أطلق عليه شاعـر الحداثة، وإن لم يكن آنذاك قد عرف المصلح لكن فحواه في النزعة الرومانسية موجود لكل ما هو مغامرة وحب وشاعرية، وأيدت شعراء التجديد ممن خرجوا عن قواعد التقليد لآداب القدامى وذمّت شعراء الكلاسيكية، بظهور صراع عنيف بين أنصار القديم وأنصار الحديث في نهايات القرن السابع عشر مهّد لظهور الرومانسية مذهبا أدبيا وفنيا مستقلا بذاته ذي خصائص معروفة، مستخلصة على المستوى النقدي من مجموع حركة النهضة الأدبية والفنية عموما والأدب المسرحي في سياقنا الدراسي بصفة خاصة والتي انتشرت في أوروبا في أعقاب المذهب الكلاسيكي.
وكان من العيب أن تنطق كلمة رومانسي أو ينعت الشاعر نفسه بكينونة رومانسي – لأن ذلك يقلل من مقامه العاجي ويحط من مستواه الفكري إلى تلك الركاكة الشعرية التي عرفها الأدب الفرنسي في فترة معينة من الزمن – حتى أواخر القرن الثامن عشر وبالضبط في عام 1818م أعلن الشاعر "ستندال" بكل قناعة قائلا: أنا رومانسي، إنني مع شكسبير ضد راسين، ومع بايرون ضد بوالو.

1–شكري محمد عياد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب–الكويت، 1993، ص55

وفي هذا القول ما يبرّر الموقف العدائي للرومانسية من أنصار الكلاسيكية ولنا أن نعرف فيما يلي مناصرة الرومانسيين لكتابات شكسبير بدل راسين وتأييدها لأفكار بايرون بدل بوالو، وفي هذه الجملة أيضا ما يفصح عن مبادئ الرومانسيين تيارا فنيا مستقلا في الأدب المسرحي، وكانت الانطلاقة الكبرى للمذهب الرومانسي في نظرية مقنّنة ومؤصّل لها مع نهايات القرن الثامن عشر وبدايات القرن التاسع الذي قلب موازين الذهنية الكلاسيكية، وكما يمكننا التعريف بالكلاسيكية ـ حسب قول هنري بيرـ أنها انتصار على رومانسية كامنة سابقة، فإن الرومانسية تكمن في الكلاسيكية المنتصرة[1].

–أصول نشأة المذهب الرومانسي والدراما الرومانسية:

ساهمت الرومانسية في تغيير وجهة الأدب الفرنسي وساعدها في ذلك الظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية وانتشار الديمقراطية مما أعطى للفرد الحرية وحب التغيير لا على مستوى النظام فقط بل تعدّاه إلى روح التغيير في المصادر الثقافية لتغيّر الذوق الأدبي والفني للمجتمع وبحثه عن مصادر أخرى تلبّي حاجة المجتمع في التغيير، خاصة وعصر الثورة الفرنسية في نهايات القرن الثامن عشر، لتبدأ حياة جديدة لبنية الأدب والفن بنشأة المذهب الرومانسي ليشهد قمة ازدهاره في بدايات القرن التاسع عشر خلفا للمذهب الكلاسيكي بأفكار جديدة ومبادئ مغايرة انسجاما وروح التغيير في فكر المجتمع الأوروبي عموما حيث "ظهر في الطبقة البرجوازية والوسطى أدباء وفنانون، ولكنهم، بسبب تأثير المبادئ الثورية الجديدة لم يتجهوا إلى النخبة النبيلة أو المثقفة ولا إلى القصور والحكام بل إلى سوق الشعب، وهجروا اللغة النبيلة المتكلفة ولغة الصالونات الأدبية، وذلك تجددت الأساليب والمفردات والأجناس، وحل مفهوم الفرد محلّ المفهوم الكلاسيكـي للإنسان"[2] وقد استغـرق

1–ينظر: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، م ن، ص128

2–م ن، ص58

ظهورها مدة طويلة حوالي قرن من الزمن من النصف الثاني للقرن السابع عشر إلى نهايات القرن الثامن عشر.

ولا نكران في كون الرومانسية نشأت من رحم الكلاسيكية ويظهر ذلك واضحا في معالم رونسار لإرساء النظرية الكلاسيكية من خلال كتابه الشعر والتي تضمّنت تمهيدا لظهور ملامح التيار الرومانسي خاصة في بحثه لإدخال كلمات من طبقة الصنّاع الحرفيّين في لغة الشعر الدرامية. وبالفعل هذا أهم بند من البنود للاتجاه الرومانسي الجديد آنذاك لغة تنزل إلى البساطة التي وجدوها في مزج لغة الشعر بالنثر لغة قريبة من حياة الميزاجية العامة والتي تلبي الذوق الأدبي الجديد بالإضافة إلى آراء بايرون (1824) بدايات القرن الثامن عشر في ضرورة البحث عن لغة جديدة تتماشى والوضع المتغيّر للعصر لأن مسألة الذوق الشعري نسبية وليست مطلقة قابلة للتغيير والتطوير حسب التطور الزمني والاجتماعي، وتبعه في ذلك "شاتوبريان" الذي يعتبر أب الرومانسية الفرنسية عن استحقاق وجدارة، ومدام دو ستيل وشارل نوديه وغوتيه ولامارتين وهيغو وروسو، وغيرهم ممّن قادوا ثورة حرّرت الأدب والمسرح من سيطرة قواعد الاتجاه الكلاسيكي "فإزاء التحوّلات الفكرية والاجتماعية في نهاية القرن الثامن عشر تجمّدت الأشكال الأدبية الكلاسيكية"[1] وهم من أوائل الرومانسيين، إضافة إلى سكوت ووكولردج ووردزورث وشيلي الذين أصبحوا أعلام الرومانسية، فهم فئة لايستهان بها ممن كانوا كلاسيكيين اندمجوا مع الوقت في صف أنصار المذهب الرومانسي .

وهكذا انتشر هذا الاتجاه في كل أنحاء أوروبا فرنسا وألمانيا وإيطاليا، وبعدها انجلترا وروسيا إلى العالم العربي خاصة في مصر وظهر ألمع كتاب الرومانسية لاحتكاكهم بثقافة الغرب وتعلّمهم بجامعاتها خاصة جامعة السربون المهجر التكويني الأدبي الذي تخرج منه عمالقة الأدب العربي وكذا الحال يتطابق ومفهوم الرومانسية العربية في المهجر الأمريكي، وعلى هذا الأساس التكويني والتعليمي يمكن

1-فيكتور هيغو، مقدمة كراموبل- بيان الرومانتيكية، تر: علي نجيب إبراهيم، دار الينابيع للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 1994، د ط، ص18

فهم الرومانسية العربية التي انتشرت في العالم العربي مع بداية القرن العشرين أي متأخرة مقارنة بتاريخ ظهور المذهب الرومانسي في أوروبا وأمريكا لأنها "انحصرت في مقاومة الأدب التقليدي، والرجوع إلى الذات .. من هذا المنطلق تأتي دعوة خليل مطران وغيره من الشعراء إلى تحرير الشعر العربي من قيوده وتطعيمه بمذاهب الشعر الغربي، وخصوصا الفرنسي، ومن هذا المنطلق تفهم مدرسة أبولو التي أسّسها أحمد زكي أبو شادي في مصر، ومدرسة الديوان التي أسسها العقاد والمازني وشكري. ومن هذا المنطلق أيضا يفهم شعر بدر شاكر سياب، وإيليا أبو ماضي وإلياس أبو شبكة وأبو القاسم الشابي وغيرهم"[1].

- عوامل ظهور المذهب الرومانسي:

ومن أهم العوامل التي ساعدت على بزوغ الرومانسية وازدهارها مايلي:

1-إرادة التغيير: لقد كانت للرومانسية جذورها الخفية في كتابات رونسار الشعرية وكأنه يمهد لظهورها من دون أن يعلم وهو جد الكلاسيكيين ، ألم يكن موليير رومانسيا في القرن السابع عشر وحتى أنه كان من الشعراء غير الفرنسيين من سبقوهم إلى الرومانسية مثل الشعراء الألمان غوتيه وشيلر وليسنغ ممن غيروا وجهة الأدب الفرنسي وقد أكدت مدام دوستايل على هذا في كتابها "من ألمانيا". ولا نجد عيبا في ميولهم الفطري هذا فقد جاءت الرومانسية في أحد جوانبها العميقة ردا على التيار الإنساني Humanistes في نظرتهم لضرورة الإتصال بالمنابع الثقافية القديمة وعزوف أدباء النهضة عن كل ما هو محلي أو وسيطي. فالرومانيسية إذن ثورة على المحاكاة الكلاسيكية .

2-متغيّرات العصر: كان للثورة الفرنسية ومن بعدها – حوالي أكثر من عشرين سنة – الثورة الصناعية والعلمية وفي أعقابهما الثورة الاقتصادية التي عمّت كل نواحي أوروبا دور كبير في تغيير أوجه الثقافة الفرنسية والأدب الفرنسي والنقد الأدبي عموما بما فيه النقد التمثيلي، وهي الفترة الموازية

1-فايز ترحيني، الدراما ومذاهب الأدب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط1988،1، ص 184

لنهايات القرن الثامن عشر ومنتصف القرن التاسع عشر أين ظهر فيها البطل الرومانسي في الدراما واضح المعالم فيه مواصفات الحب والشعر والجمال والفطرة الطبيعية لروح الانتماء فيه لعصره لا عصر غيره ، فالرومانسية "صورة صادقة للاتجاهات الوطنية، ووسيلة للتحرر من ربقة القيود الاجتماعية والفنية ، وهي اتجاه فني في الأدب يتميّز أساسا بطغيان العاطفة على ماعداها من مقومات"[1] خدمة للغرض العاطفي وهو عادة انتصار البطل الرومانسي في مقابل الخصم الند قد يكون ممثل بشخص بعينه أو بنظام معين أو عرف اجتماعي مضاد لقيم الحب والجمال.

3-انتشار الديمقراطية : خلفت مباديء الثورة الفرنسية الكبرى 1789م والحروب المدمّرة وانحلال نظام "نابليون" من بعدها مفاهيم الديمقراطية التي ساحت في أرجاء أوروبا خاصة في فرنسا حيث ظهر في الطبقة البرجوازية والوسطى أدباء وفنانون اتجهوا إلى لغة السواد الأعظم من الشعب والإحساس بمعاناتهم وهجروا اللغة النبيلة ولغة الصالونات الأدبية الكلاسية بتعبير هنري وبذلك تجدّدت الأساليب والمفردات والمصطلحات والأجناس، وحل مفهوم الفرد محل المفهوم الكلاسيكي للإنسان، وتغيرت لغة الدراما وأخذت شعريتها البسيطة من لغة النثر وتغير معها مفهوم البطل الدرامي إلى شيء من البساطة ومفهوم أسطورة عظامية الأشخاص في المسرح الكلاسيكي.

-روّاد الرومانسية:

-شاتوبريان-Chateaubriana (1778-1848) وهو من المبكرين الممهّدين للرومانسية حين كانت هذه التسمية غير موجودة وقتها، ويعدّ الأب الروحي للمذهب الرومانسي إلى جانب بايرون، عاصر حكم لويس الثامن عشر وتميز شعره بنزعة دينية وهي صفة الشعر الرومانسي ذو نزعة كنسية غالبا، وهو من الطبقة الأرستوقراطية وله كتاب موسوم بـ: "عبقرية المسيح "1809م رجع فيه

1-ينظر: س و.داوسن، الدراما والدرامية، تر: جعفر صادق الخليلي مرا وتق: عناد غزوان إسماعيل، منشورات عويدات بيروت-باريس،ط2،1989، ص177

فيه إلى العصر الوسيط بعد أن انصرفت الأنظار عنه وأثبت الجدارة المسيحية من الناحيتين الاجتماعية والمسيحية، وجدّد في النقد الأدبي من نقل الغلاط والعيوب إلى النقد الجمالي فربط بذلك بين الثر الأدبي والحالة الحضارية والميزاجية العامّة التي تعدّ أهم ركيزة في الاتجاه الرومانسي، وقد سبقته مدام دوستايل في ذلك، مع فارق وحيد بينهما هو أنه طبع دراساته النقدية بالعببقرية المسيحية التي أسقطها على ذوق عصره أكثر من تعويله على النظريات المعرفية السابقة، وبذلك يكون حسم في خصومة الأدب القديم والأدب الجديد لصالح الحديث.

-مدام دوستيل- Mme De Staél (1766-1817)

كان للسيدة دوستايل إسهام كبير في تغير الذوق الأدبي ناحية الرومانسية، حيث ركزت في دراساتها الأدبية والنقدية على مبدأ الحرية ونبذ القيود وأكيد كانت تقصد قواعد الكلاسيكية التي سيطرت على المفكرين الأدباء والشعراء المسرحيين في ذلك الوقت، وفتحت باب الجدل في علاقة الأدب بالمجتمع في مؤلفها "من الأدب"، وفي كتاب آخر "من ألمانيا"1800م تضمّن فصولا نقدية من الشعر والرومانسية، دعت لربط العمل الأدبي بشروط البيئة لأن الفنان في الأول والأخير ابن بيئته حتى في تماهيه بروائع أدبيات التراث القديم، تعرضت فيه للنقد عند ليسنغ وشليغل، كما قدمت للفرنسيّين أبرز الشعراء الألمان مثل غوتيه وشيلر والأدباء الروس والإنجليز بحيث كانت مدام دوستال "صلة الوصل بين الأدبين الألماني والفرنسي، كما يمكن اعتبار مؤلفاتها فاتحة عصر أدبي جديد بدأ مع مطلع القرن التاسع عشر، وهو عصر فيكتور هيغو"[1]العصر الذهبي للمذهب الرومانسي.

كما أنها مهّدت لشتوبريان الطريق للرومانسية كما أكملت آراءه، وأدخلت للنقد مفهومي النسبي والتاريخي، منتقدة بذلك "الكلاسيكيين الفرنسيين المتأثرين بفلسفة ديكارت ورياضيّاته

1-فيكتور هيغو، مقدمة كراموبل، بيان الرومانتيكية، م ن، ص18.

اعتقدوا أن صفات الجمال ثابتة لا تتغير بتغير الزمن والموضوع، فأرادوا أن يحققوا هذه الصفات كما تحقق في أكمل النماذج التي وجدوها، في فن اليونان والرومان" لا في الآداب ومختلف أجناسه الفنية من مسرح وشعر ورواية وقصة وفن للمقامات بل في مجالات أخرى شملت فن العمارة والتصوير والنحت إلى غيرها كل ما هو قابل للمحاكاة.

خصائص المذهب الرومانسي:

-نقد الوحدات الثلاث باسم المعقول وباسم اللون المحلي، هو النتيجة الأولى لمفهوم الدراما التاريخية التي ثارت على مبادئ المسرح الأرسطي، الذي هو مفهوم فيكتور هوغو ومن سبقوه، وهو المقنّن الأوّل لقواعد الدراما الرومانسية في مقدمته كراموبل، والواقع أنّ أوّل شيء لفت انتباهه هو وحدة الزمان والمكان فمن غير المعقول أن تجري الأحداث في أربعة وعشرين ساعة أي دورة شمسية واحدة وفي مكان واحد، لذلك أسقط وحدتي المكان والزمان واحتفظ بوحدة الموضوع، بحيث "تشخّص الفكرة بأشخاص عديدين، يوضحون المظاهر المختلفة، بمجموعة من المناسبات تبرز غناها وتنوّعها، وكل هذا يصعب إدراكه إذا احتفظ بالوحدات"[1].

-المزج بين الأنواع المسرحية من مأساة وملهاة إلى التراجيكوميدي، وضرورة تنويع اللهجة لينتج عن هذا تأثير المتناقضات المفيد للجمال الفني، وهذا هو طابع الحياة ألم وفجائع وهزل وضحك.

-أبطال الدراما الرومانسية شخصيات عادية، ممتزجين في صميمهم بالخير والشر، لا هم بأولئك الأبطال الأسطوريين، بل يجب أن يكونوا كغيرهم من الناس، متنوعي الطباع ، معقدين، طيبين تتوافق والشكل الطبيعي للمجتمع "فلا يكفي أن نصنع شيئا حقيقيا على الصعيد التاريخي، بل يجب أن نصنع شيئا حقيقيا على المستوى الإنساني...ينبغي أن تكون مادة الدراما ن الطباع، ولما كان التنويع

1-ينظر: فيليب فان تيغيم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، م ن، ص 214

في العمل هو الذي يبرز صفة الطباع المعقدة، فإننا نصل بهذا إلى ضرورة المزج بين الأنواع ونقد الوحدات"[1] في السياق التعبيري لفيكتور هيغو على أن تبقى الدراما عملا فنيا خالصا، وميّز بدقة بين الواقعية وفق الطبيعة والواقعية وفق الفن .

– توظيف لغة النثر إلى جانب الشعر، فلطالما كان كان ينظر إلى النثر الفني أنه لا شكل له وعام وغير منطقي في المسرح فهو غير جدير بإحداث التأثير المرجو، لكن كتاب الدراما فيما بعد 1830م نجحوا في أن يجعلوا الجمهور يتقبلها، ولا أفضل من المعلمين في هذه الناحية من موليير وشكسبير، هكذا يبرّر فيني وهوجو الحرية في حقل الشكل، لغة وأسلوبا يكشفان عن الطباع، ولا يلغيان وظيفة الشعر الذي يسهّل هذا التركيز والبروز بل يستبعدان في ذلك الشعر الغنائي والملحمي والشعر الدرامي بحسب الحاجة، وأن يكون الشعر في الدراما الرومانسية حرا وصريحا وجريئا ومخلصا للفن ولا إسهاب فيه.

_جزالة الأسلوب: لم يجرأ المشرعون في الدراما الرومانسية على مس الأسلوب، واحتفظوا له بالجزالة، وأراد الشاعر "ستندال" أن يكون الأسلوب واللغة عل قدر من الصفاء بمقدار ما هي عليه الحوادث من الرومانسية، فأوصى باستعمال النثر الذي يستمد تأثيراته من خلجات النفس ولا يجب على الشاعر أن يعود ليفكر بصنع أبيات جميلة تسحر الجمهور، بل لغة تقربة من شخصياته وتجعله يستوعبها بعيدا عن ابتذال الأسلوب الكلاسيكي المزحوم بالتعابير المصنوعة "لا ينبغي أن نغالي في الإشادة بالروح الشاعرية في المسرح، فهذه المغالاة من قبيل المثالية المفرطة، فالشاعرية في المسرح الجوهري أمر جوهري مافي ذلك شك، غير أن للمسرح جانبا واقعيا لا يمكن إغفاله"[2].

1–المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، م ن، ص 215

2–لطفي قام، المسرح الفرنسي المعاصر–مذاهب وشخصيات، الدار القومية للطباعة والنشر، الإسكندرية، 1964، ص273

-الاحتجاج على سلطان العقل والنزوع نحو العاطفة والخيال: بمعنى إطلاق العنان للشاعر المبدع وراء التصورات والخيالات الجامحة التي تصل إلى حد أحلام اليقظة والفانتازيا أو ما يسمى بالنزوات الخيالية، والشخصيات الغريبة كملهمات الشعر والجن وملاك الحب وعالم العفاريت والأشباح، وغلبة الكآبة مشاعر الحزن والصراع النفسي الدرامي الدائر حول هشاشة الحاة ودنو شبح الموت، لكن الموت الحنون والمخلص لا الموت المخيف...وفي هذا التصوير نوع من الفكر الجريء اللماح المدرك للمفارقات والتناقضات والميال إلى الحدس أكثر من الوعي والتفكير الموضوعي، حيث تتحد الذات بالموضوع ويمتزج الإنسان بالطبيعة ليس إلا في نظرة شاملة كل ما هو إنساني وأصيل في الحياة الواقعية كإنشاد مبادئ الحب والجمال والخير.

-اتسم الصراع الدرامي بأفقيته أي صراع أفقي وليس عمودي كما عهدنا ذلك في المسرحية الكلاسيكية فعادة ما يشخص الصراع بين أفراد العمل الدرامي مثلا بين البطل والمعارض وكذا المساعد الذي يدخل بين أطراف الصراع الذي يتمثل في الشخصيات الثانوية التي تقف بين التأييد والمعارضة، ووأحيانا كثيرة لا يشخص الصراع بحيث يكون ضد نظام حكم ما أو سلطة معينة.

-نوعية التشخيص الدرامي للبطل الرومانسي: عزفت الرومانسية عن تصوير البطل الأسطوري والخارق للعادة كما هو في الدراما اليونانية والرومانية كالمردة والعمالقة والآلهة وأنصاف الآلهة، وفضلت أبطالا بشريّين عاديين استمدت شخصياتهم وملامحهم من التاريخ الوسيط أو الوطني المعاصر والحياة الاجتماعية ولكن ضمن الإطار الشاعري المحلق في جو المثالية الأفلاطونية "كالبطل الممثل للعظمة الملحمية والعبقرية القومية والبطل العاشق المتيم، والبطل الطيب الشجاع في مقابل البطل الفاسد الملحد، وقد سجلت الرومانسية بهذا التشخيص الدرامي نقلة وسيطة باتجاه الواقعية"[1].

1-ينظر: عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، م ن، ص63

المحاضرة الرابعة: الدراما الرومانسية

جذور الدراما الرومانسية:

للاتجاه الرومانسي في الأدب المسرحي جذورا تمتد إلى العصر الإيليزابيثي، فقد نشأ في عهد لويس السادس عشر 1643م ما يسمى بالتراجيكوميديا، وهو نوع مسرحي تسرّب إلى فرنسا عن طريق تأثيرات "شكسبير" والمسرح الإسباني ولكن قوبلت بالنشوز والعزوف لسيطرة المسرح الكلاسيكي آنذاك، وفي النصف الأوّل من القرن التاسع عشر-عهد القنصلية والإمبراطورية – وتراجع الذوق في الدراما الكلاسية عند الفرنسيّين ظهرت الميلودراما نوعا مسرحيا آخر وقد رحِّب به عكس التراجيكوميديا في بداية ظهورها لأن كل الأجواء النفسية والفكرية لطبيعة التلقي المسرحي كانت مهيأة لاستقباله لروح التجديد والتغيير التي طبعت أجيال الرومانسية الأولى التي سئمت من القواعد الكلاسيكية التي قيدت من حريتها الشخصية فوجدوا في فن الميلودراما ضالتهم في الخروج من الكآبة العصرية التي خلفتها الثورة الفرنسية وما تلاها من حروب وكوارث الموت والدمار إلى الاستمتاع بالغموض والمرح والتلذّذ بمظاهر الصفاء والهدوء في الطبيعة، مستمدة موضوعاتها من فروسيات العصور الوسطى الفرنسية والألمانية والإيطالية والإسبانية في عصر النهضة والكاثوليكية، وكانت تحتوي على عقدة غامضة وشخصية خائنة وتمزج بين المأسوي والهزلي، ففي حالة تأزم الانفعالات المأساوية يظهر فيها الترويح ببعض العناصر المضحكة "في شخصيات نمطية كالفلاح أو الوصيف لتهدئ من روع المأساوي إلى شيء من النكات والضحك، والنهاية لصالح الشخصية الطيبة وعاقبة وخيمة للشخصية المضادة في العمل الميلودرامي، بأسلوب نثري سطحي يقترب من لغة الواقع اليومي"[1].

ومن الميلودراما ولدت المسرحية الرومانسية بعد الثلث الأوّل من القرن التاسع عشر، بتأثير من مسرح شكسبير الذي وفد في القرن السابع عشر إلى فرنسا ، مع ثلاثة فروق وهي أسلوب الكتابة

1-ينظر: عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، م ن، ص66

النثرية لكن نثر شاعري فني ونبيل وسهل التداول، وعقدتها غير غامضة بل سهلة تحل عن طريق الشفقة أو الحزن العظيم، والفرق أو الاختلاف الثالث أنها استقت موضوعاتها من التاريخ الجديد الثورة الفرنسية الكبرى وما عقبها من تطوّرات وتغيرّات سياسية واقتصادية واجتماعية وثقافية اجترحت السواد الأعظم من شعوب أوروبا .

ومن المعلوم أنّ شكسبير كان قد كتب كل مسرحيّاته قبل أن تظهر الكلاسيكية رسميّا فيما يسمى بالمذهب الإتباعي للمسرح القديم وتتبلور في مبائ جامدة في كل من فرنسا وإيطاليا، لذلك لم يلق الإعجاب من نقاد الدراما الفرنسية لتجاوزه لقواعد المسرح الكلاسيكي وخرق حدوده النظرية على مستوى عناصر التأليف الدرامي ووصفوه بالفظاظة والغرابة منهم الناقد فولتير في مسرحية "هاملت"، وظل كذلك حتى تغير وضع الذوق الأدبي بانتشار الأعمال النقدية الإنجليز لدراما شكسبير وما تحتويه من بذور رومانسية في طبيعة الموضوع واللغة الموظفة وتصرف حر لوضع الزمكنة في المسرحية مع المحافظة على وحدة الفعل، وأصبحت مسرحيات شكسبير تعرض في مسارح فرنسا بشيء من التعديل الشكلي المناسب لأذواق الفرنسيين على يد أدباء الرومانسية الذين اختصوا في الأدب التمثيلي في بدايات تكوّن المذهب الرومانسي في أوائل القرن التاسع عشر "فترجم فيكتور هيجو هذه المسرحيات كما ترجم واقتبس ألفلايد دي فيني بعضها مثل عطيل وتاجر البندقية"[1] وأصبح المسرح الشكسبيري ملهما لقواعد الدراما الرومانسية ، وفي هذا الصدد صرح "غيزو" عام 1823 وهو مترجم لأعمال شكسبير "الشيء المؤكد أن عهد النظام الكلاسيكي قد ولّى، وأنّ نظاما جيدا ينبغي أن يسود، هو نظام شكسبير الذي يمكن أن يزوّدنا بالخطط التي يجب أن تنتج العبقرية بمقتضاها"[2] وقد مهد بهذا التصريح للاتجاه الرومانسي الجديد في الأدب التمثيلي وهو ظهور الدراما

1-محمد مندور، الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما، م ن، 35

2-م ن، ص27

الرومانسية ، وبذلك نستطيع اعتباره من المبكرين الرواد للمذهب الرومانسي إلى جانب شاتوبريان والسيدة دوستايل وغيرهم.

فيكتور هيغو ونظرية الدراما الرومانسية

يأتي دور فيكتور هيجو-Victor hugo في تأصيل المسرح الرومانسي بمسرحيته "كروموبل" ومقدمة نقدية مطوّله عام 1827م في مائة وخمسين صفحة أي تفوق عدد صفحات المسرحية نفسها، أكد فيها كسره لقاعدة وحدتي المكان والزمان في العمل المسرحي واحتفاظه بوحدة الموضوع مع مزجه بين الأنواع المسرحية التراجيديا والكوميديا بتسرب مشاهد من الهزلي إلى التراجيدي أو العكس وحجته في هذا التجديد ضرورة تشابه المسرح والحياة التي يخلط فيها الضحك بالبكاء والجدي بالهزل وهذه فطرة الانسان في العيش، فالمسرح فن قائم على محاكاة الواقع في جوهره، وهي نظرة هيغو تعكس نظرة رواد الكلاسيكية في تراجيديات راسين وكورني وعملاق الكوميديا الكلاسيكية موليير، ولو أن هذا الأخير لم يلتزم بمبدأ فصل الأنواع بصفة مطلقة من خلال خاتماته في بعض تمثيلياته الهزلية، ونجح ف.هيجو- V.Hugo في نهج أسلوب الكتابة في المسرح الرومانسي بلغة نثر فني شاعري ونبيل، ولو أنه أباح الاحتفاظ بالوزن الشعري التقليدي مع المرونة والتلوين شريطة المحافظة على القافية لكنه لم يراعي هو شخصيا هذا في أعماله المسرحية، وهذه إحدى سمات الرومانسيين في ميولهم الفطري للحرية المطلقة، وتعتبر مقدمة كروموبل-Preface De Cromowel مرجعا أساسيا للنقد المسرحي وتاريخه، وقواعد كتابة الدراما الرومانسية، وكان قريبا جدا من أفكار شاتوبريان وهذا طبيعي لانتمائهما لنفس المذهب الفكري لذلك جاءت مقدّمته "تأسيسا لتصوّر رمزي للتاريخ، ولتاريخ الأدب على نحو خاص"[1] ولتاريخ الدراما الرومانسية على نحو خاص جدا، وقد حذا في ذلك نهج شكسبير الكتابي في جل مسرحياته التي قام بدراستها وترجمتها إلى اللغة الفرنسية، وفي ما يلي نورد مشهدا من مسرحية "هاملت" أنموذجا للمسرح الرومانسي الشكسبيري التي استند إليه هيغو في

1-فيكتور هيغو، مقدمة كراموبل، بيان الرومانتيكية، م ن، ص28

كتابة مقدمته عندما حسم في مسألة فصل الأنواع بدمجها في المسرح الرومانسي بما يتوافق ونظرية "الترويح الشكسبيري" التي تحدث عنها النقاد في الدراما الرومانسية.

الترويح الشكسبيري وملامح الدراما الرومانسية

حقّق مشهد من مسرحية "هاملت" أنموذجا للمسرح الرومانسي وهو مشهد هاملت في المقبرة الفاصل الحسم في معركة الخصوم بين القدامى- الكلاسيكيين والمحدثين-الرومانسيّين في القرن الثامن عشر، وكان حجة "هيغو" القويّة في قلب موازين الدراما الكلاسيكية فيما يخص مبدأ فصل الأنواع والوحدات الثلاث، واكتساح الدراما الرومانسية ربرتوار المسرح العالمي بكل كفاءة وتميّز. وفي هذا يكتب محمد مندور في كتابه "الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما" عن فعل التأصيل والتأسيس في نفس الوقت لهذا المشهد للدراما الرومانسية الحديثة.

هذا المشهد الذي يجري في المقابر، نرى "هاملت" في دوّامة من الأسئلة مهموما حائرا في أمره غارقا في فلسفته الميتافيزيقيّة ونظرته السوداويّة للحياة يتسائل عن كنه الحياة ولماذا يأتي إليها البشر؟ ولماذا يرحلون عنها؟ وما نوع الحياة الأخرى؟ وبينما يتأمل في المقابر والموتى بداخلها هائما في كآبته يظهر في المشهد أحد حفّاري القبور حاملا في يده جمجمة واليد الأخرى زجاجة نبيذ ويسكب النبيذ في الجمجمة يستخدمها ككأس لشرب النبيذ، يا لتفاهة الحياة عند هذا الحفار، ويكتشف هاملت هذا بنفسه وهو يتأمل في شخصية الحفار أي إنسان هذا والمشهد مثير للضحك والاشمئزاز في نفس الوقت وهو نوع من "المناجاة الفردية في الدراما الشعري Solliloquy وهي خطبة طويلة —إلى حد ما-تلقيها شخصية واحدة بمفردها ولنفسها، في صوت مسموع، دون مقاطعة.حيث تعبّر الشخصية عن بعض أفكارها الداخلية العميقة ودوافعها، أو تهدف إلى إخطار المتفرجين بمعلومات معيّنة ترتبط بما يجري في المسرحية من وقائع"[1] وهذا ما دعى إليه أنصار الرومانسية شعرية

1-أسامة فرحات، المونولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1997، ص113

الحدث والشخصية في نفس الوقت وتفرّد الإحساس حسب طبيعة الموقف الدرامي للتأثير في المتلقي.

وهنا يزدوج المشهد برجلين أحدهما من الطبقة النبيلة وهو هاملت الفيلسوف واسع النظرة للكون يفكّر في خبايا الحياة ومصير الإنسان المجهول في قمّة يأسه وعجزه في إيجاد إجابة مقنعة لتساؤلاته في فهم الحياة، والآخر رجل من العامّة أمّيّ لا يفهم بأمور الفلسفة ولا تخطر بباله مثل هذه الأسئلة، فلا يبالي بالحياة ولا يعير لها اهتماما سوى قضاء يومه بالمقبرة مستخفّا بهذه الحياة وبالموتى أنفسهم ويصل به العبث لأن ستعمل جمجمة أحد الموتى كأسا يشرب منها نبيذه، ويظهر التناقض بين الرجلين في موقفهما من الحياة تفاهة الحياة وغموض سرها دون أن نحس بهذا التناقض لأن المشهد يبعث على الضحك في قمة مأساويته بالنسبة للشخصية البطلة وهذا نوع من الترويح يلجأ إليه شكسبير في تراجيدياته العنيفة بإدخال شخصية أو منظر فكاهي خلال أحداثها المأساوية للترويح والتخفيف عن المشاهدين من قساوة المشهد، فيبعث في نفوسهم المتعة بالضحك، ما لم يكن مسموحا به في الكتابات المأساوية الكلاسيكية.

وهذا ما أطلق عليه نقاد شكسبير بالترويح الشكسبيري أي التخفيف من حالة الكآبة التي يثيرها منظر هاملت وسط القبور ومونولوجه الذي تشمئز له النفوس خوف من المجهول، وهذا الإقحام لعنصر الضحك في المشهد لا يجد فيه مبدعه شكسبير أي عطب في حبكة المسرحية التراجيدية ولا يضعف من الأثر النهائي لها، بل بالعكس يزيد الأثر قوة في النهاية دون أن يصل بالمشاهد إلى التألم بمعنى التأثير السلبي على نفسية المتفرج لحد الضرر النفسي كما هو الحال في المسرح الأرسطي إثارة عاطفتي الخوف والشفقة، ويزيده قوّة بتأمّله الفكري الذي يثيره تجاور الضحك والهزلي بالمحزن والمأسوي بشيء من التحليل المنطقي لطبيعة الموقف في المشهد.

وهنا تكمن عبقرية شكسبير في التجديد والتغيير دون تفكيك لوحدة العمل، ونفس الشيء بالنسبة لمسرحيته التراجيدية "الملك لير" يركز على "الفكاهة في المشاهد التي تصاحب التعليقات السياسية أي في مشاهد جنـــون ليـر وتجواله في العاصفة مع بهلوله، وفي المشاهد التي تدور في العراء

بين (جلوستر) وابنه (إدجار) المتنكر كشحاذ مجنون ، وذلك حتى يبرزها بعيدا عن الطوفان"[1] وقد علق النقاد على إقحام مثل هذه المشاهد بما سموه أيضا بالكوميديا السوداء التي تطرح رؤية يائسة تعبر عن عبث الوجود الإنساني دون أن تنتمي لأيهما بصورة كاملة في أسلوب سخري لاذع يبعث على الضحك المستفز.

وبهذا الخلق والإبداع ولغة التجديد في دراما شكسبير نجد فيكتور هيغو يبني حجته القوية في بنائه الدرامي الجديد الاتجاه عما كان مسيطرا في أساليب الكتابة الدرامية القديمة، لينتصر للرومانسية ويغلق باب الجدل العقيم الذي استغرق قرن بحاله لتترسخ جذور الدراما الرمانسية بانتصار المحدثين من فلاسفة وأدباء ومفكري القرن الثامن عشر، وبمثل هذه التصورات النظرية والعملية لأعلام المسرح الرومانسي من أمثال فيكتور هيغو وألفريد دوفيني وموسيه وغيرهم حققت الرومانسية حلمها في الأدب التمثيلي بخلق مسرح متحرر من سلطة المسرح التقليدي بأسلوب مختلف مزيج من الشعر والنثر وحتى وإن استفرد بلغة النثر وحدها كما فعل هيغو في مسرحياته كروميل وهرناني، والملك يتسلّى، وألكسندر دوماس في الأب في كريستين وهنري الثالث، ودوفيني في أوتيلّو وشاترتون على سبيل المثال وليس الحصر، فقد ولد هذا النوع الدرامي من رحم التغيير والتجديد لفلاسفته وأدبائه وشعرائه وتنتهي بذلك أسطورة التقسيم والطبقية- المأساة تختص بمحاكاة الطبقة النبيلة والملهاة تحاكي الطبقة الكادحة- لمبدإ فصل الأنواع المسرحية في نظرية الدراما الأرسطية.

والحقيقة أنّنا في هذا المقام لا نستطيع أن نحد من آفاق الإبداع في الأدب المسرحي لا عند الكلاسيكين ولا عند الرومانسين، فلولا احتكاك المحدثين بصرامة وجدية وقدسية الفكر الكلاسي لما سمعنا عن المذهب الرومانسي، بتعبير هنري بير أن قوّة الرومانسية تكمن في الكلاسيكية المنتصرة.

1-نهاد صليحة، أضواء على المسرح الإنجليزي، الهيئة العامة للكتاب، دط، 1990، ص73

المحاضرة الخامسة :الاتجاه الواقعي

تمهيد

استمدّت الواقعية – Le Réalisme جذورها من الرومانسية في ثورة على مبادئها في الجنوح للخيال، واتخاذ الواقع مادة لمواضيعها في شتى المجلات الأدبية والفنية، فكل من الرواية أو الفن التشكيلي أو المسرح وبقية الأنواع الفنية والأدبية ما هي إلا محاكاة لهذا الواقع مهما بلغت درجتها من التمادي في لغة وطرق التعبير الخاصة بكل نوع، وهي في ذلك أي الواقعية تستمد خصائصها من نظرية أفلاطون التي تقول بأن كل مثال في الأعلى له صورته أو شكله الذي يحاكيه في الواقع. فلا وجود لعالم خارجي منفصل عن الإنسان وحقيقته متجسدة في الواقع بكل تخضرماته الفكرية والاجتماعية والدينية عبر العصور فالنفس البشرية لا يكتمل معناها إلا في لحظات الوعي بالواقع مهما كانت امتداداتها في اللاوعي واللاواقع في قول الفيلسوف فيشتيه.

الواقعية خلفية معرفية تاريخية

لاشكّ أنّ الواقعية كمذهب أدبي وفني اصطلاح جديد، لكن دلالته اللغوية موجودة منذ القدم لأنّ محاكاة الواقع والتعبير عنه موجودة في أقدم الآداب والفنون موغلة تاريخيا قبل أن يكون لها أنصار وخصوم، لذلك يعتبر مصطلح الواقعية حديث النشأة لم يكن معروفا بصفة مذهب أو اتجاه أدبي وفني حتى أخذت المدرسة كل معالمها النظرية على أيدي رجال الفكر في أوروبا خلال القرن التاسع عشر عن إيمان بالواقع العلمي وتجاربه وخصائصه وتطبيقاته. وحين ذاع هذا الاصطلاح كان يقصد به المذهب الذي يستقي عناصره من الطبيعة مباشرة لا من النماذج الكلاسيكية أي الموضوعات قريبة من الواقع المعاش حتى يتأتى التصوير الصادق لمظاهر الحياة. وكثيرا من النقاد من وقعوا في التباس بين الواقعية والرومانسية والتداخل في المفهوم خاصة في مجال الأدب حيث أن الأدب الواقعي انحدر من الرومانسية فكثير ما كانت النظريات الرومانسية "توصي بإدخال المحسوس في الفن "[1] في جميع الأنواع

1-فليب فان تيغيم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، م ن، ص 238.

في الشعر والنثر والأدب المسرحي، وكان على المسرح أن يقدم الحياة الواقعية لا صورتها الشكلية ولم يكن لدى الرومانسيين أي مانع في عرض مناسبات واقعية أو التلميح لأشياء مألوفة في الشعر الغنائي، وربما هذا هو وجه التداخل بين المذهبين نظريا، غير أنه لم يكن ليعترف بالاتجاه الواقعي في النقد والأدب لأنه خاض في التفصيلات المادية وأهمل المثاليات التي اختفت من ورائها شخصية الكاتب المبدع فقد أعطى الأولوية للنص المعالج واقعيا أكثر من صاحب النص، لكن سرعان ما انفصلت الواقعية عن الرومانسية في مذهب مستقل بذاته غايته تصوير الحياة عن طريق الملاحظة والوصف والتحليل الموضوعي بعيدا عن الانفعال والذاتية والانغماس في لغة المشاعر والأحاسيس والخيال الرومانسي لتقديم صورة واضحة للعالم الحقيقي القريب من واقع الفرد في المجتمع "وهكذا نشأ المذهب الواقعي على أسس وطيدة من الإيمان بالعلم وتجاربه وخصائصه وتطبيقاته"[1].

وتنوّعت اتجاهات الواقعية من طبيعية ونفسية واشتراكية، كل ووجهة نظر خاصة بروّادها لكن تلتقي في الأخير في مفهوم الفكر الواقعي عموما المهتم بجميع طبقات المجتمع وأصنافه من الطبقة الشعبية الكادحة إلى الطبقة المتوسطة عادة ما تسمى البروليتارية أي العاملة إلى الطبقة البرجوازية والنبيلة والطبقة الحاكمة المهيمنة على شؤون سياسة الأمة واقتصادها، وكان للدراما الواقعية الحظ الأوفر في تمثيل هذه الطبقية بكل مستوياتها لالتصاق المسرح بالشعب وقضاياه وطبيعة الجمهور فيه من مختلف الفئات العمرية والدرجات الثقافية والتي تكون في مجموعها البنية الاجتماعية للواقع، فجميل جدا أن يشاهد الجمهور ما يتناسب وبيئته وما يتعلق بشؤونه بلهجته المحلية، وتجاوبه نفسيا ووجدانيا بما يعرض أمامه على الخشبة، وتلك هي الواقعية إمعان في تصوير الواقع وكأنه حاضر واهتمام بمصير الإنسان والأخذ بيده إلى مستقبل أفضل، مستبطنة مفهوما عقليا عن الأشياء والأحداث ما يتماشى وتطورات النظرية العلمية والتكنولوجية لروح العصر.

1-تليمة عبد المنعم، مقدمة في نظرية الأدب، دار العودة، بيروت، 1979، ص162

أشكال الواقعية وتجلياتها في الدراما

ظهرت الواقعية بعد منتصف القرن التاسع عشر، لم يكن لها تلك الضجة للثورة الرومانسية على أنصار الكلاسيكية، فقد كانت نوعا من الحرب الباردة على أنصار والرومانسية ولم يظهر لها خصوم إلا بعد ظهورها الرسمي بفرنسا أولا ثم انتشارها في جميع أقطار أوروبا. وعرفت الواقعية سبعة أشكال حددت مسارها الفكري في شتى مجالات الأدب والفن خاصة المسرح فيما يسمى بالدراما الواقعية اصطلاحا.

1-الواقعية البدائية أو السكونية: تزامنت مع التغيرات التاريخية والسياسية التي سادت أوروبا منذ عصر النهضة، وحركة التنوير في القرن الثامن عشر، بداية مع "رابليه" عندما صوّر في رواياته المجتمع الإقطاعي ونقد نقدا لاذعا ذهنية القرون الوسطى، وتبعه سرفانتيس في عمله "دون كيشوت" في سعي النفس الانسانية نحو الخير والعدالة ونبذ عادات وتقاليد ذلك الزمن البالية. ثم يأتي فولتير ينشد مبادئ انطلاق الثورة الفرنسية من خلال كتاباته في الدراما ووالرواية والشعر فدعا إلى التسامح الديني ومحاربة أعداء العلم والتقدم والقضاء على النظام الطاغي. ثم تبعه ديدرو في دعوة إلى ديمقراطية الفن وتناول حياة الانسان العادي والقضايا العالقة بواقعه، وفي المقابل نجد المفكر الاجتماعي جان لوك الذي دعا إلى دراسة البيئة المحيطة بالفرد لأن الفنان ابن بيئته، ولا ننسى "شكسبير" الذي تميز بتشخيصه الواقعي وربطه بالتفاعلات الاجتماعية، وأكثر شيء دفع الواقعية نحو الظهور مفكري حركة التنوير في إزالة الغبار عن هذا الواقع والظفور بأنصار في سائر أوروبا نحو واقعية أكثر جدية.

2-الواقعية الطبيعية: كان بلزاك رائد الواقعية الأول ولكن لم يكن المشرع لها، كان يؤمن بأن الأدب حامل قضايا المجتمع، وارتبطت بالواقعية النقدية لأنها جسدت في تصويرها الناقد الأوضاع الاجتماعية والسياسية التي كانت سائدة في القرن التاسع عشر والفضل يعود لمبادئ الثورة الفرنسية التي أنضجت أفكارها ورسخت مبادئها، جاء الأدب الواقعي النقدي مرتبطا بالواقعية الطبيعية في بادئ الأمر من خلال أعمال بلزاك الروائية في تصوير موضوعي بعيد عن المثالية "لأن بعض الكتاب يفقدون

موضوعيتهم العلمية التي تشكل مبررهم لكتابة مسرحية واقعية بالدرجة الأولى، عموما كثيرون هم الذين أخلوا بالموضوعية الدرامية"[1]، وهم نهج الكتابة الدرامية عند الطبيعيون أرسى معالمه زعيمهم زولا في مقدمته "تيريزراكان" 1867 لدعم الحركة الطبيعية في المسرح وجعل الدراما توازي تطورات الرواية فيما يسمى اليوم بمسرحة الرواية، وتبعه في ذلك بلزاك برؤية فلسفية أكثر ابتكارا حيث كتب بقلم الكاتب الطبيعي العلمي عن المجتمع الفرنسي وكشف خبايا النظام الرأسمالي بما أسماه في فلسفته الأدبية بالحقيقي في الطبيعة والحقيقي الأدبي واستطاع أن يخلق نماذج حية في الحقيقي الأدبي حتى لا يصدم القارىء بالحقيقي الشرس الموجود في الطبيعة فبقدر ما كان اتجاهه طبيعيا فقد كان أخلاقيا بالدرجة الأولى.

3-**الواقعية النقدية:** بدأت ببصمة بلزاك الطبيعية نزعة زولا المذهبية ولم تعثر على اسمها ومذهبها إلا مع شان فلوري وفلوبير الذي تعود كتاباته الأولى إلى 1843 برفض تام لجميع أشكال الكتابة المعاصرة للأدب الخيالي قاصدا بذلك الأدب الرومانسي، لتكتسب الواقعية معه خصوصيتها دون تجردها من الطبيعة مع فارق بسيط، فقد انطلق "شان فلوري" من الحقيقي الطبيعي لا الحقيقي الأدبي، ليضع مبادئ الواقعية النقدية وبهذا فهو يجبر الروائي أن يكون شجاعا في تصوير سلبيات المجتمع دون أن تخيفه ما دام يصور الواقع تصويرا حيا ناقدا عكس بلزاك. أما فلوبير تتضمن نظرته الواقعية في كون الفن قريب من العلم وعليه لا يجب أن يقع الفنان في تشابك مع الحياة الاجتماعية يصور بكل دقة وموضوعية وأن يكون عادلا في تصويره قدر الإمكان ويتوخى في ذلك الحذر والانعزال عما يشوب هذه الواقعية الخارجية من أن تمجد أي قضية سياسية أو اجتماعية أو دينية في الأدب الواقعي النقدي.وتجدر الملاحظة هنا أن الواقعية النقدية كانت شعبية في اختيار نماذجها لقربها من الطبيعة والواقع الحي وقد مثل هذا الاتجاه كل من بلزاك وفلوري وفلوبير.

1-ج.ل.ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، تر: محمد جمول، الهيئة العامة لمكتبة الإسكندرية، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، 1995، ص16

4-**الواقعية الاشتراكية:** ويمثلها كل من ماركس وانجلز ولينين وستالين وغوركي، وهي نتيجة حتمية في تطور مسار المذهب الواقعي بتسلسل منطقي لأفكاره عبر الواقعية البدائية والطبيعية والنقدية، مع إضافة جوهرية وهي فكرة التغيير واقتراح سبل الإصلاح التي جاءت بها النظرية الاشتراكية المعادية للنظام الطبقي، فقد أكملت ما غفلت عنه الواقعية النقدية في تصويرها اللاذع والناقد للمجتمعات وكشف المستور عنه في أنظمتها، فالواقعيون الاشتراكيون مع إيمانهم بأفكار بلزاك إلا أنهم يسعون إلى إحلال الفردية الاشتراكية التي تلاحمت في عمل جماعي من أولئك البروليتاريون من الطبقة البسيطة والكادحة غايته التقدم الإيجابي أي تجاوز التصوير الواعي الوصفي لأوجه الشر والفساد الاجتماعي إلى حمل مشروع بنائي في لهجة ثورية للتغيير الايديولوجي في الواقع في فلسفة الواقعي الحقيقي والمتطور عن مفهوم الواقعي الطبيعي والحقيقي الأدبي بوجهة نظر اشتراكية وهي "إقحام الكاتب في المثال الاشتراكي الذي أحبه وسعى إلى تقدمه ورفعته" بالتغير الإيديولوجي وتربية العمال تربية اشتراكية تصويرا صادقا للواقع والطبيعة في تطوّرهما الثوري، وقد مثل غوركي دراما الواقعية الاشتراكية أحسن تمثيل وتبعه في ذلك برتولد بريشت في مسرحه الملحمي.

5-**الواقعية التاريخية:** أخذت معالمها في الدراما بظهور فن الإخراج بألمانيا على يد دوق المقاطعة ساكس ماينجن "جورج الثاني 1826-1914" ليقدم أول مسرح في أوروبا يسمى مسرح الواقعية التاريخية الذي طوره في مسرح آل ماينجن، وتبعه قي ذلك الكثير من المخرجين الأوروبين[2] منهم المخرج الفرنسي ذو النزعة الطبيعية "اندريه أنطوان" في المسرح الحر بباريس (1858-1943) متجاوزا فيما بعد الصدق التاريخي الخارجي إلى صدق طبيعي غير مبالغ فيه أكثر موائمة مع الحقيقــة

1- فايز ترحيني، الدراما ومذاهب الأدب، م ن، ص205

2-سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، عالم المعرفة – سلسلة كتب ثقافية يصدره المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1979، ص 34-45.

في الطبيعة والواقع، ممهّدا الطريق لأعمال طبيعية في صفة مسارح حرة لكل من إبسن وستريندبيرج وجوجول وتولستوي وبراهم وهاوبتمان وغيرهم من المخرجين الطبيعيين في أوروبا خاصة فرنسا وألمانيا وروسيا.

وما أعيب في الدراما الواقعية التاريخية أن أصحابها آل مينجن لم يراعوا الصدق الطبيعي للكوائن الإنسانية التي تتحرك داخل الأزياء والديكور التي تحققت داخله الواقعية التاريخية بتأريخية الأحداث والتشخيص من الناحية الشكلية جملة وتفصيلا. لذلك نجد كل من أندري أنطوان وغيره قد تنبهوا لذلك ونزعوا نحو البيئة الطبيعية التي تتحرك فيها هذه الشخصيات مستعينين بذلك بالفنانين التشكليين تماما مثل ما فعل المخرج الألماني في مسرحه الحر بألمانيا –وكان قد عمل مع أنطوان واستفاد من تقنياته في الإخراج الطبيعي– استعان باثنان من كبار التشكليين في تلك الفترة المزدهرة من تاريخ المذهب الواقعي هما كارل هاشمان وإيميل ليسينج لإضفاء الإحساس الداخلي لروح النص الذي يجري عرضه في حدود الطبيعي الحقيقي البعيد عن التكلف والاصطناع الذي تميزت به الواقعية التاريخية، لكن هذا لا يعني تجاوزا لأخلاقياتها بل مزجها بالمألوف والطبيعي القريب من حياة المتلقي، وقد مثلوا مرحلة الانتقالية من الواقعية التاريخية إلى الواقعية الطبيعة بالوردة الحقيقية إلى الوردة المصنوعة ولو أن في ذلك اصطناع لحقيقة الظاهرة في الواقع، ويكفي أن جهود الدوق جورج الثاني المخرج "قد ألهمت صفّا من رواد الإخراج المعاصر بعده، من أمثال أندريه أنطوان في فرنسا، وقسطنطين ستنسلافسكي في روسيا، وغيرهم ممن سنعرض لسيرتهم فيما بعد، كما جسدت هذه الجهود حقيقة الحاجة إلى مخرج مسؤول مسؤولية كاملة عن العرض المسرحي، كمرحلة منفصلة تمام الانفصال عن مرحلة إبداع النص الأدبي"[1].

1–سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، م ن، ص 34.

6-**الواقعية النفسية:** ومثلها في المسرح المخرج الروسي قسطنطين ستانسلافسكي أحسن تمثيل جعل من تشيكوف يتبناها في أعماله منهجا مؤصلا لواقعيته السوسيولوجية ويزخر مسرح موسكو بروائعهما الإخراجية ليومنا هذا. ونظرية هذا الشكل من الدراما الواقعية لا يمكن أن تكتسب طبيعيتها على المسرح إلا عبر استحضار الجانب النفسي فيما يسمّيه ستانسلافسكي الذاكرة الانفعالية وتقنية لو السحرية من خلال كتابيه: إعداد الممثل في التجسيد الإبداعي وحياتي في الفن، لمحاكاة صادقة على خشبة المسرح وعليه فإن الآداء التمثيلي عنده"علامة تصديقية، لما يمتاز به من وجود واقعي،لا نسبة للمؤوّل، حيث يقدم له حدثا متعلقا بعالمه الواقعي، من أعماله "الأرواح الميتة" لغوغول و"سلطان الظلام" التي عرضها بمسرح موسكو عام1902 و"النورس" لتشيكووف هذه الأخيرة التي عدها النقاد تجربة فريدة من نوعها لتأسيس مدرسة ستانسلافسكي فقد عمل عليها مايعادل اثنان وستين بروفة لإنجاحها بعد فشل عرضها الأول وأظهر عبقرية تشيكوف فيها حتى نقادها وجمهورها في ذلك الوقت حير تفكيرهم في مرجعية المسرحية تشيكوف أم ستانسلافسيكي.

ويبدو أنّ ستانسلافسكي وتشيكوف على عكس إبسن، كل منهما تشبعا بفلسفة زولا في حين رفض إبسن مقارنته بزولا وأساسه النظري للدراما الطبيعية. والتي سعى من خلالها لتأصيلها فكريا على مستوى الممارسة في أعماله المسرحية بالرغم من ميله لأدب الرواية، وحرص في نقده الدرامي على أهمية رسم الشخصيات كأفضل وسيلة لضمان واقعية المسرحية ونقلها من البرج العاجي للكلاسيكيين والخيال االمفرط للرومانسيين إلى الوسط الوسط العادي والناس في حالتهم الطبيعية في دراسة مقارنة بين الدراما الرومانسية والكلاسيكية وفضل الأخيرة في جدية تشخيصها لكن بصفة طبيعية وليس كلاسية – أي صفة الكمال – مستشهدا بشخصيات راسين وكورني وموليير "فوجد أن

1-أحمد شرجي، سيميولوجيا الممثل-الممثل بوصفه علامة وحامل للعلامات، دار ومكتبة عدنان للنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، ط2013/1، ص149

الأبطال عند من جاء بعدهم في القرن التاسع عشر كانوا مجرد رموز للواجب والوطنية والخرافة والحب الأمومي، لذلك فإن على الدراما الطبيعية أن تعود إلى تحليل الشخصية المأخوذة، في هذه الحالة من الناس العديين في وسطهم الطبيعي. وعلى المسرحية ان تدرس التأثيرات الفيزيولوجية والاجتماعية التي جعلتها على ما هي عليه"[1] وبالفعل هذا ما سعي ستانسلافسكي لتحقيقه في منهجه العملي للممثل حيث اهتم بالفعل الباطني/النفسي والخارجي/الفيزيكي وبكيفية تطويرهما نحو الواقعي/الاجتماعي للوصول إلى مصداقية الآداء في قراءة تفكيكية لوحدات التقلبات النفسية على مستوى الشخصية الحقيقية وإسقاطها على الدور في معايشة صادقة للشخصية المسرحية المطلوب تجسيدها واقعيا.

7– **الواقعية الاجتماعية:** مثلت أعمال أنطوان تشيكوف (1860-1904) هذه المرحلة والتي تعتبر نقلة نوعية في الأدب المسرحي الواقعي، لم يكن ليعطى لها الأهمية القصوي حتى بعد وفاة تشيكوف أين انتبه أنصار النقد الواقعي وأنصار الطبيعية لقيمة رصيده المسرحي فتوجهت أنظار المخرجين الواقعيين إلى مسرحياته وأخرج العديد منها ببصمة الدراما الواقعية الاجتماعية، وكان مسرح موسكو يشهد قمة نشاطه فقدم روائع تشيكوف المسرحية منها "الخال فانيا 1899 والأخوات الثلاث1901 وبستان الكرز1904". كان تشيكوف على غرار الكتاب الطبيعيين يسعى إلى موضوعية فريدة في طبيعيته بأعمال واقعية بعيدة عن الزيف والتكلف، لهذا رفض واقعية النرويجي ابسن واصفا إياها بالمملة لكثرة التفاصيل فيها التي باتت مثقلة بالتكلف والتمثيل اللاحقيقي الزائف، وكان هذا الحكم من خلال حضوره عرض "البطة البرية" عام 1901 وعرض مسرحية "الأشباح" عام 1904 في مسرح الفن بموسكو وهي سنة التي توفي فيها، وكذا عرض"هيدا غابلر" عام 1900 في مشهد انتحار "هيدا" الذي ظهر له خارج عن الطبيعة وكان وقتها حاضرا مع ستانسلافسكي ليعلن له بصريح العبارة أن إبسن ليس مؤلف واقعي أي لا يمت للواقعية بصلة من جانب غيرته على

1–ج.ل.ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق ، م ن، ص22

المذهب الواقعي في تلك الحقبة، ونفس الموقف بالنسبة لسترندبيرغ، وهذا بكل بساطة لأن تشيكوف وقتها كان قد تعلم كيف يكتب مشهدا موضوعيا يتطلب لجهد عادي من التمثيل، وهي الزلة التي وقع فيها ابسن وحاول إصلاحها من خلال التدرب على أعمال تشيكوف بعد وفاته وطور نفسه بدرجة كبيرة فكانت واقعية تشيكوف بمثابة مدرسة يتعلم منها.

وعن ستانسلافسكي فقد كانت مسرحيات تشيكوف متناسبة جدا منع منهجه النفسي المؤصل في الدراما الواقعية حيث"تعتبر طريقة تشيكوف في بناء الشخصيات مناسبة جدا للممثلين الذين استوعبوا مهارات نظام ستانسلافسكي إن تشيكوف لا يهمل أيا من ممثليه"[1] ويثمن كل الأدوار بحيث لا وجود لدور ثانوي عنده ودور رئيسي يحظى بالاهتمام الممثلين عنده كل على السواء يسعى من خلالهم إلى أفق التمثيل الحقيقي الصادق في اجتماعية الممثلين عبر تكنيك الآداء الجماعي بتبادل الأدوار وفرض خلفية موحية بمضمون واقعي حي بعيدا عن لغة الرمزيين الغامضة والتشخيص الغارق في الخيال لدى الرومانسيين وتمثيل طبيعي خال من الزيف الاجتماعي، وقد وصف مايرهولد دراما تشيكوف بالعظمة قائلا عنها أن إيقاعتها الفريدة صممتها غنائية صوفية لتغذي وتمتع خيال جمهورها فقد كان مثله الأعلى في الطبيعة التي أعطاها لمستها الواقعية الاجتماعية في كل أعماله المسرحية، وكذا إعجاب نمروفتش دانشنكو بمسرح تشيكوف لعب دورا كبيرا في مسيرة مسرح الفن لموسكو بعد تشيكوف مخصصا له جائزة سنوية تمنح لأحسن نص مسرحي بلقب تشيكوف[2].

ويتردّد اسم آخر في الاتجاه الواقعي للدراما الاجتماعية يتمثل في الكاتب والمخرج المسرحي"برنارد شو" بأعمال متنوّعة فرضت بصمتها الواقعية منها: "مهنة السيدة وارن" و"بيوت الأرامل" و"السلاح

1-ينظر: ج.ل.ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، م ن ،ص 117

2- ينظر: سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، ص51.

والانسان"1849 و"كانديدا"1895 و"لا يمكنك أن تعرف"1899، واعتبرت شخصية وارن أنموذج فذ للدراما الاجتماعية التي دافع عنه شو بكل قواه الفكرية لواقعيته المذهبية، وقد عرف في تاريخ الدراما الانجليزية برفع مستوى الدراما الجاد في لندن إلى مكانة لم يعرفها لمدة قرن من الزمن.

أصول الدراما الواقعية

يعتبر هنريك إبسن رائد الدراما الواقعية لما أحدثه من تغيير على أسلوب الكتابة الدرامية ولمسات حية على الإخراج المسرحي تنم عن واقع نابض بالحياة، منطلقا في إبداعه المسرحي بالكلمة —النص كمنطلق أساسي في الفعل المسرحي ليخلق من الواقع الراهن والممكن مواضيع جادّة لها علاقة بالمجتمع، باحثا باستمرار عن كوامن الحياة والنفس والفكر، وعما هو جديد وواقعي في الفن المسرحي، معتمدا منطق الحقيقة الاجتماعية في أشد تجلياتها صراحة وجرأة، رافضا كل ما هو خارج عن المألوف والعادة في محاكاة الواقع ممّا هو غرائبي وأسطوري وحلمي في شكله، إلى ما هو واقعي في جوهره وفي شكل الدراما التي يقدمها، وينفذ من خلالها بقوّة وحدّة إلى أعماق الحياة والفكر والنفس البشرية، لذلك استحق لقب رائد المسرح الواقعي الحديث بكل جدارة.

ونخلص مما سبق ذكره إلى أهم الرواد والأعلام في المسرح الواقعي والذين بصموا بأعمالهم المسرحية لمستهم في هذا الاتجاه الفني المستحدث كتابة وإخراجا هم: فولتير وديدرو وغوركي والدوق ميننجن وابسن وستان سلافسكي وستندبيرج وتشيكوف وشو وغيرهم.

أثر الاتجاه الواقعي في المسرح المغاربي

سيطر الاتجاه الواقعي على المسرح المغاربي سيطرة تامة وشمل مساحة كبيرة من أعماله على مستوى النص والإخراج معا، فمعظم الكتاب والمخرجين المسرحيين تميزوا بنزعة واقعية محظة وهذا واضح من خلال إنتاجاتهم المسرحية، وربما هذا الميول نحو الواقعية راجع للتركيبة الاجتماعية للمسرحيين المغاربة وتوجهاتهم الإيديولوجية بسبب ما عاشوه من محن الاستعمار وبعدها سياسة التمويه والبيروقرطية للحكام الانتهازيون باسم الثورة الاشتراكية، لذلك التقلبات السياسية التي عرفت

في مرحلة التعددية الحزبية وما تلاها من أعمال العنف والارهاب في العشرية السوداء والثورات الاهلية كما حصل في لبيبا وتقريبا في تونس بخلع الرئيس بورقيبة وثورة الشعب ضد نظامه والحراك بالجزائر، تقريبا نفس الظروف السياسية والاجتماعية عانى منها المسرح المغاربي لتكون سببا كافيا في انتهاجه النهج الواقعي للتعبير عن قضايا مجتمعه سواء في الجزائر أو ليبيا أو تونس أو المغرب أو موريطانيا.

كما اهتم المسرحيون المغاربة بإخراج أعمال الرواد العالميين للمسرح الواقعي بكل اتجاهاته المدرسية الطبيعية والتاريخية والاشتراكية/الملحمية والنفسية والاجتماعية، وذلك عن طريق عملية الاقتباس والجزأرة المسرحية والترجمة.

المحاضرة السادسة: الاتجاه الرمزي في المسرح المغاربي

تمهيد (أصول نشأة المذهب الرمزي)

لم ينشأ المذهب الرمزي دفعة واحدة بل في مراحل زمنية متتالية أسّست لأفكارها ومبادئها التي كونّت النظرية الجمالية لهذا الاتجاه الأدبي والفني في لغة الرمز. ولم يظهر مصطلح الرمزية إلا في أواخر القرن التاسع عشر ثورة على المذاهب السابقة الرومانسية والبرناسية Le Parnassisme والواقعية، وبالضبط في 1885 على لسان الشاعر الفرنسي ستيفان ميلارميه (1848-1898) وأيضا "جان موريس" رائد الشعر الرمزي في مقالة كتبها ردّا على هجومه الذين وصفوهم بالانحلال والانحدار في شعرهم فلم يكن لا كلاسيكيا ولا رومانسيا ولا برناسيا ولا واقعيا بل فسوقا ومجونا ومخدرات لترسيخ معتقداتهم الوجودية "إن الشعراء الذين يسمون بالمنحلين إنما يسعون للمفهوم الصافي والرمز الأبدي في فنهم قبل أي شيء آخر"[1] والمنحلّين هم الشعراء الذين خرجوا عن طوع المدرسة الواقعيّة والطبيعيّة وشكلّوا اتجاها فنيا خاصا بهم في لغة الرمز مختلفة عن تلك المعروفة في العصور السابقة.

وقد ظهرت الحركة الرمزية بشكل رسمي بعد نشر بيانها من طرف موریاس في صحيفة فيجارو 1842 الفرنسية كتعبير نقدي فني للممارسة الشعرية أوّلا ثم سائر الفنون البصرية كالفنون التشكيلية والسمعية كالموسيقى الرمزية التي كان مؤسّسها "رنيه غيل" مستوحاة عن رمزية موریاس[2]، والسمعية البصرية كالمسرح والسينما.

وعلى هذا الأساس ظهرت المدرسة الرمزية متأثرة بنظرية الفن للفن التي ذاع صيتها مع حلول عام 1848 بفرنسا والنظرية المثالية الذاتية، فاختار أصحاب هذا الاتجاه تسمية أنفسهم بالرمزيّين في ثورة فكرية عارمة لأنصار المدرسة الواقعية والطبيعية، حتى وإن عرف توظيف الرمز في الآداب والفنون

1-ينظر:عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، نم ، ص 114

2- ينظر: فان تيغيم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، م ن، ص 283

القديمة لليونان والرومان وحضارات الشرق القديم، لكن لم يكن إلا مظهرا من مظاهر اللغة وتوظيفه تلقائي فطري في الإبداعي الفني الأدبي وليس قصدي كما هو الحال عند الرمزيين والذين استعملوه وسيلة قصدية لإبراز مذهبهم لاختراق حجب الغيب والنفاذ إلى عوالم لا تتوصل إليها الحواس للتعبير عما يستحيل التعبير عنه والكشف عن أسرار الوجود، فالرمز هنا ذو وظيفة روحية تتصل بعوالم داخلية خفيّة في حقيقة الوجود وليس أسلوبا فنيا مجازيا يستعمل في الإبداعات الأدبية كالكناية والتشبيه والاستعارة والمحسنات البديعية، وقد ارتبط بأسماء لامعة من الشعراء الفرنسيين مثل بودلير(1821-1867) وفيرلان(1844-1896) ورامبو(1854-1891) وفاليري(1871-1945) وهم رواد المدرسة الرمزية بدون منازع.

فالرمز وظيفته ميتافيزيقية بحتة وهو سمة الرمزيين حالة ميزاجية بأوسع أشكالها للهلوسة وما وراء الواقع والغيبي والغامض واللاوقعي والهيستيري في تشكيلاتهم الفنية وإبداعاتهم الشعرية بما في ذلك الأدب المسرحي أو ما أطلق عليه اصطلاحا المسرح الرمزي. حيث يترك العنان للرمز اللفظي الذي يعمل "على إثارة مشاعر وأفكار أعظم من تلك التي تعنيها الألفاظ في الحالة العادية، لتوحي بمعان أبعد من دلالتها الملموسة المباشرة، وبتحديد أكثر يتحوّل الرمز اللفظي إلى أداة شعرية متقنة لإعطاء الفكرة شكلا حسيا"[1].

الدراما الرمزية خصائصها وأبرز روّادها:

يعتبر "مالارميه" مؤسس المسرح الرمزي، وقد قدم لنا أنموذجا تنظيريا لمفهوم الدراما الرمزية من خلال قصيدته المطوّلة "الهيروديادا" والتي أرسى من خلالها قواعد المسرح الرمزي بصفة مفصلة من حيث طبيعة اللغة وطبيعة الحركة وطبيعة التشخيص الدرامي فيه وطبيعة سينوغرافيا العرض لهذا النوع

1-ج.ل. ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، م ن، ص208

من الأداء التمثيلي ووصفها بأنها دراما طقسية لأن الحركة فيها تختلف عن تلك الموجودة في المسرح التقليدي فهي تعج بمعاني ومشاعر العالم الصوفي وظاهرة استحضار الأرواح-التي كانت سائدة في فرنسا - وغالبا ما تعتمد الرقص والموسيقى وفن البانتوميم وكثيرا ما تحول إلى البدائية في المسرح كما وصفها "هاسكيل بلوك" تمثل تحوّلا شاملا في عالم الدراما وتمثل عودة حقيقية لعناصر المسرح في أبسط وأنقى صورة في محاكاة أعماق النفس البشريّة، وهنا يكمن المشهد الجمالي للدراما الرمزيّة.

وعن اللغة "لقد تصوّر مالارميه لغة مسرحية جديدة تتحرّر من قواعد تركيب الجمل المعروفة وتمتزج فيها الصورة بالحركة امتزاجا يعبّر تعبيرا رمزيا عن الحياة الداخلية والنفسية في إطار مسرحي شعري، وهذه اللغة الجديدة لن تكون واضحة أو مفهومة بالمعنى التقليدي، فهي لن تنقل أفكارا أو تقرّر معاني ولن تخاطب العقل، بل ستخاطب الخيال، وستكون مهمّتها تجسيد الأحلام والخيالات- بل والصمت أيضا-تجسيدا شعوريا. وستتمكن من خلق جو من الغموض وكأن العالم كهف تكتنفه الأسرار"[1] تماما مثل اللغة الهيروغليفية في حضارة الفراعنة والتي يصعب فك طلاسمها لكثرة أسرارها فيما وراء المعتقدات الفرعونية.

وبهذا التصور الذي قدّمه ملارميه يمكن تلخيص أهم ماجاءت به نظريته من تعليمات نحصرها في جملة من الخصائص للكتابة الدرامية في المسرح الرمزي:

1-توظيف الرمز فهو المعادل الموضوعي في الدراما الرمزية وعن طريقه يمكن الكشف عن العالم الروحي الحقيقي البعيد عن محاكاة الطبيعة والواقع بل ماوراءهما فقط ينجلي جمال العلوي النوراني "فالعالم المحسوس ماهو إذن إلا غابة من الرموز في وصف بودلير وكل شيء فيه له معنى رمزي يربطه بعالم الروح" [2] وفي هذا تقتــرب النظرية الرمزية من النظرية المثالية الأفلاطـونية، وعليه يرفــض الرمزيّـون

1-ينظر: نهاد صليحة، المدارس المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1994، دط، ص24ـ 25

2-م ن، ص 19-20

محاكاة الواقع الضيق والمحدود للدخول في فلسفة اللامحدود واللامعقول في الإيحاء الدرامي المتمثل في عالم الأطياف والانديا‌ح والاتعاشات الرجراجة والحالات النفسية الغائمة أو الضبابية والمشاعر المرهفة الواسعة، والتغلغل إلى خفايا النفس وأسرارها ودقائقها ولويناتها"[1] وتركيباتها اللاشعورية. فالتصوير الرمزي يختلف عن التصوير التقليدي في الدراما الطبيعية ويلتمس نوعا من الغموض والبعد الخيالي عن المألوف في الواقع.

2- الابتعاد عن العقل واللجوء إلى الخيال: للخيال مفهوم خاص عند الرمزيين فالمقصود به هو تلك الملكة الخارقة للعادة كما وصفه بودلير التي خلقت التشبيه والاستعارة والتي بموجبها خلق قيمة رمزية تميز العمل الدرامي وتستنبط قوانين أزلية تنبع من أعماق الروح. فالخيال إذن هو القدرة على استنباط المعاني الرمزية الابتعاد عن الكامنة في الظواهر الحسيّة حيث أن الطبيعة المحسوسة هي تجسيد رمزي للحياة الروحية، وعلى هذا الأساس يستبعد العقل القائم على المنطق والواقع في تحليل الأمور وتفسيرها، لكن هذا لا يعني أن الشعراء الرمزيون بدون عقل لأن الخيال أصلا ملكة من ملكات العقل فقط توظيفه لا يجنح للمنطق والعلم بقدر ما يجنح للمعتقد الذاتي والروحي اللامعقول وهو في نظرهم المعقول والجائز في تحليل أفكارهم.

3-الإيمان بوحدة وعضوية العمل الفني/ الدرامي واستقلاليّته،لأنه قبل كل شيء تركيبة معقدة من الرموز تعبر عن حقيقة روحية فريدة، التي من خلالها تسنبط القيمة الأخلاقية للعمل حتى ولوكانت المادة التي صيغ منها قبيحة أو لا أخلاقية.

4-الغموض: ونعني به مجافاة الأسلوب القائم على الوضوح والدقة والمنطق والتفكير المجرد والمعالجات الخطابية والمباشرة كما هو الحال في الدراما التقليدية والشروح والتفصيلات، واستحضار لغة الرمز

1-عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، م ن، ص114

المبهمة والهائمة في العوالم الخفية لأن الفن وليد الادراكات الروحية العليا لما وراء الحقيقة المادية لهذا الوجود، ولا يمكن التعبير عنه إلا من خلال التناول الشعري، وأن كل من النثر ولغة التواصل العادية تفسد مهمة الرمز الجمالية ووظيفته الميتافيزيقية في الموضوعات الدرامية.

5- الاتصال بالروحانيات وممارسة الجنون والهلوسة في الإبداع الدرامي: ويؤكد هذا بودلر في قوله "لقد عملت جاهدا على تنمية جنوني وكم كنت أحس بالرعب"[1] فإحساسه بالرعب لأنه كان واع بما يفعله، كما أكد تأثره بالعالم الروحاني السويدي إيمانويل سويدنبورج، وتبعه في ذلك "ريمبو" متأثرا بفلسفة الرمزيين وأصبح واحدا منهم حيث يقول أن الشاعر الحقيقي هو من يمتلك بصيرة نافذة تخترق العقل الباطن والنفس الداخلية لاكتشاف حقائق لا يمكن للفنان العادي الوصول إليها.

6-توظيف الموسيقى الشعرية: تعتني المدرسة الرمزية كثيرا بالموسيقى وتجعلها في مرتبة واحدة مع الشعر وربما تسبقها، لغة شعرية بتمثل موسيقي، ذلك لأن الأصوات هي في الواقع آلات موسيقية قبل أن تكون أي شيء آخر، بالحروف الصوتية والساكنة، وقد سعى "رينيه غيل" لخلق ما يسمى بـ: "موسيقية الفعل" أداة تعبيرية تضاف إلى القدرة اللغوية والتصويرية بما تحدثه من إيحاء بالجو النفسي العام، وبالتالي توظيفها لا يكون تجميلا مشهديا لاستقطاب الجمهور بقدر ما ينم عن وحدة عضوية الفن وهنا في هذا السياق وحدة عضوية العمل الدرامي، وبالتالي تعيد الموسيقى الرمزية قيمة اللغة الصوتية إلى مكانها حسب وجهة نظر الموسيقي الرهباني "غيل" لهذا يقول أن الموسيقى الآلية هي أكثر الفنون جدارة بتفسير هذا التحول الخالد للانفعال، وعلى الشعر أن يقلدها. ما تسميه نهاد صليحة موسيقا اللفظة والقصيدةوتقصد الاستفادة من الطاقات الصوتية الكامنة في الحروف والكلمات مفردة ومركبة ومن التناغم الصوتي العام في

1-المذاهب الأدبية لدى الغرب، م ن، ص114

2-ينظر:المذاهب الأدبية الكبرى بفرنسا،م ن، ص286

مقاطع القصيدة الذي يضفي بسحرية التلقي على شاكلة التنويم المغناطيسي وليس بغريب توظيف هذه التقنية عن أصحاب المدرسة الرمزية. وبلغت الموسيقى الرمزية ذروتها من التمرد "على الأطر الموسيقية في الأوزان والقوافي وتكوين المقطع والقصيدة ولم يحفلوا بالقواعد الكلاسيكية والرومانسية والبرناسية، وراحوا يبدعون موسيقاهم الشعرية الخاصة بكل منهم بل بكل قصيدة على حدة، وكان رامبو أجررأهم في ذلك، ووصل بهم الأمر إلى الاستهانة بالقوافي وإلى تبني اللغة الشعرية النثرية المموسقة داخليا، وقرروا أنها خير من ذلك النثر الموزون المقفى وتجلى هذا النثر الشعر عند بودلير وفي (قصائد نثرية صغيرة) ورامبو في (إشراقات) أوغل في هذا المجال وحرض عليه الشاعر الرمزي غوستاف كاهن لأنهم وببساطة كانوا مع نظرية الفن للفن ويؤمنون بالحرية في الفن ووجدوا ضالتهم في الموسيقى فصارت شعارا في مذهبهم في قول بول فيرلين مزيدا من الموسيقى والموسيقى قبل كل شيء.."[1] الموسيقى الكامنة في الكلمات فقد حاول "أن يجرّد الكلمات من مضمونها ودلالتها الحسية حتى لتكاد الكلمات تتبخر وتصبح أصواتا تذوب في لحن أساسي"[2]، فالموسيقى طبعت الدراما الرمزية بانصهار اللفظ في النغمة الموسيقية.وبهذا التجاوز لأنصار المذهب الرمزي لكل القيود الشعرية التقليدية فتحوا الطريق فما بعد لثورات فنية شملت حركات فنية وأدبية عديدة كالمستقبلية والباتافيزيقية والسريالية والدادية إلى غيرها، وكلها كان لها مكان في مجال الفن الدرامي.

7- اللغة:لغة رمزية محظة تعتمد على المفارقة والتقابل والتضاد والصور والاستعارات الغريبة وتداعي الأصوات لتحقق اللامألوف واللاعادي، بعيدة عن قواعد ومنطق اللغة التقليدية حتى يتمكن الفنان من تجسيد رؤاه الخاصة على المسرح نستطيع أن نتمثلها بلغة الدراما الطقسية لأنطونين آرتوا في مسرح القسوة.

1-المذاهب الأدبية لدى الغرب، م ن، ص117

2-المدارس المسرحية، م ن، ص 23-24

نماذج من الدراما الرمزية – مسرحية "العميان" لصاحبها موريس ميترلنك

تبلور المسرح الرمزي أوّلا بفرنسا على يد رائده ملارميه ثم انتشر في سائر دول أوروبا على أيدي كل من "موريس ميترلنك " الكاتب البلجيكي الأصل والكاتب هنريك إبسن قبل أن يتحوّل بمساره الدرامي إلى الواقعية الجديدة وكل من الشاعرين الإرلنديين وليام بيتلر وبيتس وسينج والنرويجي سترندبرج. وتوحّدت رؤاهم في نقطتين أساسيتين الأولى تتمثل في الاعتقاد بأن العالم المحسوس ما هو إلا ستار يحجب الغيب ويجب اختراقه وعادة ما يترجم هذا الاعتقاد دراميا عن طريق إلغاء المستوى الواقعي للحدث الدرامي ويقترب من القصيدة الشعرية لأنه لا لغة النثر ولا اللغة العادية للحياة الطبيعية تستطيع أن تعبر عنه، والنقطة الثانية متعلقة بتداخل عالم الروح وعالم المادة في كل أكبر يشمل كل شيء، والترجمة الدرامية لهذه الفكرة تتخذ صورة الحفاظ على المستوى اللواقع في إعطائه بعدا روحيا عن طريق لغة الرمز فهي الوحيدة القادرة على تشكيل معنى أبعد وأعمق وأكثر دواما للحدث الخارجي العارض "والخاضع لعنصري الزمان والمكان العارضين رمزا لحقيقة إنسانية ثابتة لا تخضع لأي متغيرات وهي حقيقة العالم العلوي النوراني الذي يخضع لفلسفة الأرواح[1].

أبرز الأعمال في هذا الاتجاه الفني والمحايد في الفكر السائد آنذاك نجد :

-مسرحية "العميان" لصاحبها موريس ميترلنك: تصوّر لنا فيها شخصيات رمزية وشخّصها بالعمى ليعطيها بعدها الرمزي في العمل الدرامي، وشخصية واحدة مبصرة هي شخصة القس الذي كان يقودهم في طريق غامض بغابة كثيفة يموت فجأة ويصيب الجماعة حيرة وقلق كيف يكملون الطريق فيعتمدون على حدسهم الروحي، والشخصيات هنا ليست محددة بمعالم معينة مكان وزمان بل يكتفي الكاتب ببث أفكاره الرمزية في صراع رمزي لأفكار روحية تتصارع في محاولة لاستشفاف

1- ينظر : نهاد صليحة، المدارس المسرحية، م ن، ص 23-24.

حقيقة وجودها بتوحدها مع النفس العليا للكون بدون وضعها في إطار الزمان والمكان حتى يكون التعبير الدرامي أكثر حرية في تجسيد المواقف الدرامية في المسرحية.

إنّ قوّة التشخيص الرمزي عند ميترلنك يعود لطبيعته المتصوفة واهتمامه بالغيبيات وتأثره بهوديني الساحر الذي أبدى قوة خارقة في السيطرة على عالم الأرواح واتصاله بهم وحلقات التنويم المغناكيسي الذي كان ميالا لها في فترة شبابه، كل هذا جعله واحدا من أهم الرواد الرمزيين في ثورتهم على الواقعية والطبيعية والمادية والخروج بمسرح رمزي ينفذ خلال العالم المادي ليصوّر أسرار الروح وخفاياها لذلك كان من الطبيعي أن تسيطر ظاهرة الموت على فكره سيدا وبطلا رئيسيا في كل أعماله الدرامية .

ولنا ولكم أن نتصور مشهد "العميان" وهم يتحسّسون طريقهم ببصيرة الروح، وصفة العمى قصدية للتدليل على العالم الروحاني في كشف وتفسير حقيقة معينة من حقائق الوجود، وفي هذا السياق يعبر الناقد الأمريكي "كينيت بيرك" عن فكرته في الرمزي عن الدراما قائلا بأن: "الإنسان يسعى للسيطرة على عالمه وأنسنته بطرق رمزية، فالرموز والتراكيب الرمزية في الفن ليسن إنسانية بشكل أساسي وحسب، وإنما يرى أن جميع الصيغ الرمزية بما فيها المجاز نابعة أصلا من الحواس"[1] وهذا ما سعى إليه ميترلنك أنسنة شخصيات العمل الدرامي بشكل رمزي، طارحا فكرة الموت كحقيقة روحية لمرحلة ما بعد الحياة وهي فكرة لطالما شكلت ملهم ابداع الرمزيين في بحثهم المستمر في فلسفتهم الروحية متلمسين لها شتى الطرق للتوصل لخفاياها وأسرارها وفك طلاسمها لأنهم يتعاملون معها كرمز.

ولم يقل"المكفوفين" لأن الكلمة لا تدلل على قيمة اللفظ الرمزي الذي جسدها في كلمة "العميان" ذات البعد الروحي في اتصاله بالعالم الآخر ما فوق الواقعي وما وراء المحسوس في العالم المادي. وما يذكر عن دراما ميترلنك أنها صعبة التجسيد على الخشبة لأنها عبارة عن مسرح فكري تجريدي، لذلك يعتمد الإخراج فيها بقوة على السينوغرافيا الموحية بلغة الرموز كدلالة اللون في الضوء

1-ج.ل.ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، م ن، ص 213

وفي اللباس وفي الماكياج إلى جانب دلالة الإيقاع في مَوْسَقَة اللفظ الرمزي أي نغمته الموسيقية.

وقد ساعد على إخراج مثل هذه المسرحيات الرمزية ظهور مسرح الصمت لكل من أندريه أوبي وج.ج.برنارد الذي يعتمد على الإضاءة والإيقاع لإبراز لحظات الصمت البليغة والظلال الموحية التي تساعد على تجسيد المعاني فوق الخشبة، وأيضا ظهور مهندس ديكور متخصص في هذا النوع من المسرح وهو عالم التشكيل والضوء والموسيقى "أدولف آبيا" الذي استدحث أساليب جديدة في الإضاءة والتصميم المسرحي أحدثت ثورة على المسرح التقليدي إلى جانب إدوارد جوردن كريج وريتشارد فاجنروغيرهم من دعاة الشعر والموسيقى والذين تفردوا بمفهوم خاص للمسرح وهو اقتصاره على "نوع من هرمونية الحركة والإشارة، واللون والصوت، وأن يكتفي بالإماءة والرمز، وألا يتخطى ذلك إلى تجسيد الأشياء بالأشخاص"[1].

خلاصة القول مسرح ميترلنك وكل المسرحيات الرمزية تجسيد لعالم الروح المتصل عن طريق الرمز بالواقع المادي في فلسفة طقوسية مبهمة للمجهول واللامعقول في الفكر البشري.

1-المخرج في المسرح المعاصر ، م ن، ص60

المحاضرة السابعة: الاتجاه الملحمي

تمهيد

تعود بدايات المسرح الملحمي إلى مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية، وهي المرحلة التي بدأت بها المفاهيم العلمية لتغيير العالم قد دخلت حيّز التنفيذ والمباشرة، ولذلك يعدّ هذا المسرح المغيّر جزء من فاعليّة قوى التغيير العالمي وهي تستثمر إنجازات العلم والفلسفة ومناهج التحديث وبناء الاشتراكية كحلم وواقع لملايين البشر، وعلى هذا الأساس الماركسي أرسى برتولد بريشت1898-1956- نظرية المسرح الملحمي وسيلة من وسائل التوعية السياسية الماركسية ونبذ الطبقية والرأسمالية وأنظمة الحكم المتطرفة لليسار بادئا من النظام النازي لحكم هتلر بألمانيا، وإيديولوجيا مختلفة عن ما سبقها من أيديولوجيات المسرح العالمي اتسمت بالتعليمية السياسية قبل أي شيء آخر. وكان محطة أنظار العالم في كل أرض حط فيها الرحال شارحا تقنياتها وتعليماتها الفنية. ودفع برتولد بريشت الضريبة من حياته أن عاش طريدا، متنقلا من بلد لآخر خلال فترة اضطهاد النازية للفكر، ولم ينعم بالراحة إلا وهو ينشر مبادئ فلسفته الاشتراكية في المسرح في أي أرض حل بها من بلدان أوروبا والعالم شرقه وغربه، فعاش متنقلا بين الصين والولايات المتحدة الأمريكية والدانمارك مارا بدول أخرى كثيرة : السويد، فنلندة، الاتحاد السوفييتي، سويسرا، فرنسا، وهذا الترحال ساعده بالالتقاء بأهم المفكرين والعلماء وكبار الفنانيين أمثال تشارلي شابلن وتشارلز لوتون والعالم الذري الدانماركي "نيلز بور" أثناء هجرته إلى الدانمارك حيث أستوحى منه احداث مسرحية "حياة غاليلو الجاليلي" وكانت أنموذجا للظلم والقهر الذي تعرض له من ألمانيا الهتلرية، ولم يعد إليها إلا في المراحل الأخيرة من حياته بعد انتهاء حكم هتلر وانقسام ألمانيا إلى ألمانيا الشرقية وألمانيا الغربية ليتبدل الوضع السياسي إلى ظروف آمنة يضمن له حرية البقاء والعيش بسلام ببرلين الشرقية ويستعرض أخيرا فترة عمله في "البرلينر أنسامبـل"، وتزامنت هذه الفترة بعودة أستاذه أروين بيسكاتور من مهجره الولايات المتحدة الأمريكية

بعد عشرين عاما إلى برلين الغربية ليعاود هو الآخر نشاطه ليفتتح مسرح "فرابي فولكسبونه عام 1963م بعد ثلاث سنوات من عودة بريشت، وكان التلميذ الوفي لمعلمه، فما من مناسبة إلا وذكره فيها مدينا له مؤمنا بأفكاره التي زعزعت تقاليد المسرح في وقته "وفي محاضرة ألقيت في ستكولهم عام 1933 بعنوان حول المسرح التعبيري أكد أن طريقة بيسكاتور غيرت عمل المؤلف المسرحي والممثل ومصمم الديكور من خلال تحطيم كل التقاليد تقريبا"[1] وأكمل مشروع أستاذه في المسرح الملحمي من بعده-بعد قصة نفيه وفشله في تكملة المسار- الذي ألف فيه كتابا مهما أكثر نضجا من كتاب بيسكاتور "المسرح السياسي" 1930م أسماه "الأورجانون الصغير للمسرح"عام 1939م .

وقد عولجت المرحلة الأخيرة من حياة بريشت بشكل دقيق من جديد في كتاب عن العطاء الفكري لبريشت من الناقدة "كيتهة ريلكة فايلر" التي عملت مساعدة له يحمل عنوان: العمل المسرحي عند بريشت ظهر عام 1967م عالجت من خلاله المؤلفة " أهداف مسرحه، والوحدة بين التعلم والمتعة، والمسرح كمكان للتسلية، وبناء الحدث لديه، وقد شرحت هذا من خلال مسرحيات عدة أهمها: غاليلو، الأم شجاعة، قديسة المسالخ جان، وكوريولانس. كما أوضحت اختلافه وتعارضه مع يونيسكو وبيكت"[2] وهي نقطة فاصلة في طبيعة الخطاب المسرحي الملحمي لدى بريشت ومسرح اللامعقول لصموئيل بيكت، بالإضافة إلى كتابات أرنست شوماخر النقدية لسيرة بريشت وهانس كاوفمن ولفيرنر هيشت، وفيرنر مينتسفاي، إليزابيت هاوتيمان، وجورج لوكاش ولو أن هذا الأخير في نقده يبدوا معارضا لفكر بريشت، وعدد من الكتاب والباحثين الآخرين الذين قدموا أعمالا قيّمة عن مسرح بريشت الطليعي.

1-ج.ل.ستيان الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، م ن، ص563

2-رياض عصمت، البطل التراجيدي في المسرح العالمي، دار الطليعة للطباعة والنشر-بيروت/لبنان، ط1، 1980، ص123

أصول المسرح الملحمي ـ تجربة أروين بيسكاتور 1893–1970

تعود الأصول التاريخية للمسرح الملحمي إلى أروين بيسكاتور (1893–1966) في حركة مضادة للمسرح البرجوازي وتأسيسه لمفهوم مسرح البروليتاريا من خلال كتابه "المسرح السياسي"، مسرح قلب موازين نظرية الدراما شكلا ومضمونا، وحول المسرح إلى برلمان والجمهور إلى هيئة تشريعية، إحصائيات وشعارات تساعد المشاهد للوصول إلى قرارات سياسية. لم يكن ينتظر الهتاف والتصفيق علامة من علامات نجاح العرض بقدر ما كان يعرض العمل الفني للمناقشة العلنية، يستنطق من خلالها المتلقي مشاركا رئيسيا في برلمانه المسرحي بلغته البروليتارية وطريقته الملحمية في العرض" لقد حطمت تجارب بيسكاتور كل المواصفات تقريبا بتدخلها في تغيير مناهج الكاتب المسرحي الإبداعية، وأسلوب الممثل في العرض، وعمل مصمم المسرح، ذلك أنها كانت تسعى نحو تحقيق وظيفة جديدة كل الجدة للمسرح"[1] شكل من أشكال الدراما التحريضية أو الدراما الدعاوية / البروباجندة وفرع من فروع المسرح السياسي لتلاقح فريد من نوعه على حد تعبير سعد اردش "عقد زواج بين التعليمية السياسية أو ما يسميه البعض بالبراباجندا السياسية وبين المعايير الثابتة في الفن"[2]، يؤكد فيه أن المسرح ليس مجرد عاكس للسياسة، بل صانع لها بما له من قدرة على التأثير الفكري والوجداني، بصفته تثقيفا سياسيا يتصادم مع تنامي الرجعية السياسية، وحولت خشبة المسرح على إثره إلى ورشة آلية متبنيا المنهج التركيبي في أبحاثه التطبيقية عن طبيعة العرض المسرحي الجديد موظفا كافة الابتكارات الميكانيكية التي أتاحتها الاكتشافات التكنولوجية الحديثة ووضع تصميما جديدا يحقق أفكاره الاشتراكية وغاياته الإيديولوجية، بشكل ينقل الصورة الدرامية أو المشهد الدرامي إلى آفاق الذهنية الملحميّة لديه المبنيّة على روح التحريض والتوعية السياسية لأجل التفكير جديا في التغيير من الجذور، باللجوء إلى كافة الوسائل المادية التوضيحية من منشورات ومعلقات وبيانات وأفلام تسجيلية

1- إريك بنتلي، نظرية المسرح الحديث، تر: يوسف عبد المسيح ثروت، دار الشؤون الثقافية العامة–آفاق عربية العراق–بغداد، ط2، 1986، ص 91

2- المخرج في المسرح المعاصر، م ن، ص180

وشرائح مصوّرة لربط الأحداث التي يتم عرضها بأحداث التاريخ القريب والبعيد من خلال علاقة دياليكتكية للكشف عن خبايا المستور والمسكوت عنه لأنظمة الحكم.

تجربة برتولد بريشت والمسرح الملحمي

كان برتولد بريشت صاحب أيديولوجيا تعليمية وانتماء سياسي اشتراكي على خشبة المسرح وصاحب تجربة طويلة مع ألمع رواد المسرح العالمي رينهارت وبيسكاتور وشلر، شكلا المدرسة التي شغف منها المعرفة المسرحية والتكنيك الإخراجي الجديد وشارك في العديد من أعمالهما المسرحية كاتبا ومخرجا مساعدا وممثلا إن تطلب الأمر منه ذلك، عمل مع بيسكاتور مدة لا يستهان بها امتدت من 1919م إلى 1930م على مسرح فولسبونه، أخذ عنه الخبرة وسانده في أفكاره عن المسرح الملحمي الذي كان جديدا كل الجدة عن الممارسات المسرحية في ذلك الوقت وأسلوب مبتكر في الجهاز التمثيلي يختلف كل الاختلاف عن أساليب التمثيل التقليدية والتي صارت من وجهة نظرهم بائدة ولا توفي بالغرض التعليمي لأنها تستعمل التخدير بدلا من التحريك والخداع عوضا عن التنوير من خلال نظرية الايهام المسرحي وفكرة الجدار الوهمي الذي يقضي بضرورة وحتمية الاندماج الفعلي في الدور ومعايشة المتفرج له مما يخلق منه متلقيا سلبيا مسلوب الإرادة والوعي، وهذا ما ترفضه النظرية الملحمية التي عمل بريشت على تطويرها بعد بيسكاتور، وحتى في فترة حياته فالمسافة التي كانت تفصل بين ألمانيا الغربية حيث إقامة بيسكاتور وألمانيا الغربية حيث إقامة بريشت لم تقف عائقا عن تكملة المشروع الملحمي الذي بدأه مع معلمه وآمن بمعتقداته الفكرية في المسرح الجديد والذي أطلقا عليه معا اصطلاح المسرح الملحمي باكتشافهما لتقنية التغريب ولو ببعد فلسفي أكثر منه تقني بالنسبة لبريشت بعد انفصاله عن الرائد بيسكاتور بفعل الظروف السياسية لألمانيا وما عانياه من التهجير والمضايقات المتعنتة لحضر فكر لا يخدم مصلحة نظام الحكم النازي لهتلر وأتباعه بعد وصولهم لزمام السلطة الألمانية وبالرغم ذلك صمدا في وجه الطغيان وأكملا المسيرة النظالية من المسرح الملحمي لآخر نفس في أي بقعة من العالم وطأتها أقدامهما.

قامت نظرية المسرح الملحمي لبريخت على تعاليم الفلسفة الاشتراكية العلمية وكان وقتها سيد الواقعية الجديدة نابذا كل أشكالها البدائية أو السكونية إلى الواقعية الطبيعية النقدية أين كان الإخراج المسرحي في دوامة من التجريب وحيث "كانت الواقعية تتقوّض وتوجهات جديدة توضع على محك التجربة"[1] في ثورة على مبادئ المسرح الكلاسيكي، ولكن هذا لا يعني جهلها التام بها "ولعل كايزر كان أول شعراء المسرح تعبيرا عن الإحساس الكامن في قلب الفلسفة الكلاسيكية الألمانية، والفلسفة الاشتراكية العلمية التي كانت الفلسفة الكلاسيكية أحد مصادرها الأساسية"[2] وكان بريشت في عمله مع هؤلاء سواءا الاتباعيون أو الواقعيون التقليديون ينتقي الأفضل والأصلح والأنسب بوجهة نظر ثاقبة لمنهجه الجديد في المسرح متخذا مسارات مختلفة من طريقة كتابة نصوصه الدرامية وأساليبه الإخراجية لها وطرقه المبتكرة في فن التمثيل من خلال ما وصفه في تنظيراته بمشهد الشارع .

بقدر ما كان بريخت نابذا للمسرح البرجوازي بقدر ما كان مهتما بقضايا المسرح البروليتاري وكيفية إيصال خطابه الإيديولوجي على أساس متين من الدعاية السياسية العلمية الرامية إلى توعية جمهور هذه الطبقة بفساد خصومها ، وحتمية رفض عالمهم وتقويضه خاصة في ظروف هزيمة الثورة الألمانية "لم يعد من الممكن أن تمتلئ منصات المسارح بجموع العمل الساخطين على ظروف العمل والداعين إلى الإضراب أو السلام، كما كان الحال أيام ازدهار اللغة التعبيرية على المسرح. كذلك لم يعد من الممكن أن يستقبل الجمهور الدراما الفردية المعبرة عن تمزقات المثقفين النادمين على الثورة، أو العائبين على القوى الثورية عدم كفاية وعيها ولا كفاءة منظميها"[3] فكانت الدراما الملحمية بديل الدراما الفردية وأحسن وسيلة للتبليغ الجماهيري في ممارسة الوعي السياسي ومناقشة ما يحدث والتقلبات التاريخية لألمانيا في عملية إسقاط للوضع المأسوي لإنسان العصر جراء النظم الفاسدة في

1- الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، م ن، ص 573

2-سامي خشبة، قضايا المسرح المعاصر، منشورات وزارة الإعلام ــ الجمهورية العراقية، 1977، ص79

3- قضايا المسرح المعاصر، م ن، ص81

محاولة لإعادة بناء موضوعي لعصر أو لمجتمع وهو خلق دياليكتيكي محض يطرح من خلاله بريخت موضوع العالم كما هو للمناقشة، وهو خلق منفتح عن العالم وتحوّلاته ودواعي التغيير تبدأ من ذات المتلقي/المشاهد أولا ثم المجتمع ثانيا،عليه أن يغير ذاته وأسلوبه في التفكير ليتسنى له التغيير في مجتمعه بما شاك وضعه واستعصى وجوده. إنها التعليمية البريشتية التي تجاوزت التقنيات البيسكاتورية الضخمة والأساليب البلاغية الجديدة للمسرح المتعدد الوسائل في تقليص لمفهوم المكننة الدرامية وتوسيع لفكرها الجوهري الذي لطالما أرق بيسكاتور وأثقل كاهل مسرحه بالمعدات الآلية إلى توظيف أخف لبعض التقنيات المسرحية التي يؤول إليها مفهوم التغريب في المسرح الملحمي "كشاعر أقل اهتماما بالمعدات الآلية، يهتم أكثر باستخدامات اللغة، ولذلك تطوّر مسرح بريشت متخذا مسارات مختلفة"[1] أخفّها ميزانا ووطأة على الخشبة مقارنة بما خلفه بسكاتور من تركة ثقيلة للمسرح المتعدد الوسائل، مع الإبقاء طبعا على جوهر الفكر المسرحي الملحمي القائم على التغريب بمعنى التبعيد أي أنّ "الحادثة بعيدةكل البعد مما نعنيه بالفن، لا حاجة بالمطبق أن يكون فنانا . أما القدرات التي يحتاجها لتحقيق هدفه فهي قدرات شمولية في تأثيرها. لنفرض أنه لا يستطيع القيام ببعض الحركات الخاصة، بسرعة الضحية التي يحاكيها، إن كل ما يحتاج إليه هو شرح مضاعفة سرعته إلى حد ثلاثة أمثالها وبذلك فإن التطبيق العلمي لن يفقد سماته الجوهرية ولا مساره"[2]، وهو الأرضية الصلبة التي بنى عليها بريشت نظرية المسرح الملحمي.

خصائص الدراما الملحمية عند برتولد بريشت

–التطبيق آلية من آليات العرض الملحمي

المشهد في المسرح الملحمي عبارة عن تطبيق –كمعيار لأي فكر ينتجه الطرح الموضوعي– والمؤدي يدعى المطبق يقدم رؤية توضيحية لموقف معين عن طريق التناول النقدي، والمطبق لا بد أن

1–الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، م ن، ص572

2–نظرية المسرح الحديث، م ن، ص 76

يكون ناجعا أو خبيرا في إثارة النقد لدى الجمهور بأن يقحمه في حكم العقل والتفكير لا الاندماج والتعايش، ومبدأ التحول هنا وارد من التصرف المعقول إلى التصرف غير المعقول أو على الضد وهنا للتعليقات دور في العملية التواصلية، والتطبيقات كثيرة في الحياة اليومية تمثل بالنسبة للمتفرح المرجعية في التفسير والتأويل لسياق الخطاب المسرحي في الدراما الملحمية، قد تكون غنية ومتنوعة، وعلى ذلك سيرينا الاختبار اللصيق وهو الممثل بالجمهور أن هذه المحاكاة بكل تعقيداتها تركز على موقف معين ليس بالضرورة أن يجتهد المطبق في تمثيله تمثيلا حيا بمعايشة الشخصية بكل أحاسيسها واستحضار لو السحرية للوصول إلى عمقها كما تنص نظرية ستانسلافسكي في فن التمثيل، بل يكتفي فقط بالوصف للعيان، ويضرب لنا بريشت مثلا لهذا الوصف بمشهد الشارع حيث يكون أحد المارة على الرصيف وفجأة يحدث حادث سيارة مؤلم كيف يعيده على مسامعنا بما رآه وعاش اللحظة، الأمر أكيد سوف يكون عن طريق الوصف أو الروي أي الحكي الطبيعي لما شاهده فعلا كشاهد عيان ليس إلاّ وهو المطلوب تطبيقه من الممثل البريشتي في الدراما الملحمية "لا بد للمطبق المسرحي، للممثل، أن ينفذ تقنية تسمح له بإعادة خلق نبرة الموضوع المطبقة، بشيء من التحفظ والانفعال حتى يستطيع، حتى يستطيع المتفرج أن يقول: عبثا ما أثير، كان الوقت متأخرا، وأخيرا ...إلخ وبالإيجاز لا بد للممثل أن يظل مطبّقا، عليه أن يعرض الشخص الذي يطبق عليه بصفته إنسانا غريبا، عليه ألا يغمط عنصر الرواية (فعل ذلك، وقال ذلك) في تمثيله، عليه ألا يذهب في تحويل نفسه كلية، في تقمص الشخص الذي يمثله"[1] أي التقمص يكون جزئيا لأداء فعل التغريب في التطبيق المطلوب والتطبيق هنا في ورشة بريخت الملحمية يعني المشهد، وفي هذه النقطة يستحضرنا مشهد القوال أو المداح في حلقاتنا الشعبية وطريقة استعراضه للحكاية على مسامع الحاضرين في المجمع الحلقوي ساحة عمومية أو مقهي أو سوق شعبية أو حتى تظاهرة شعبية في زردة أو حفل شعبي أو ما يقارب شكل السرد في الأحجية الشعبية التقليدية، وهذا فعلا ما انتبه إليه مفكرينا المسرحين

1- نظرية المسرح الحديث، م ن، ص82

وهم يستعيرون هذا التكنيك لبريشت في توظيف تراثياتنا المفعمة بالأشكال الفرجوية المسرحية في طابعها الحكائي-السردي.

-تأريخية الأحداث

عمل بريشت على تغريب الحدث أو الشخصية في المسرحية عن طريق إحالة الشخصية والحدث إلى الزمن الماضي ويوغلهما في التاريخ محاولة منه أيضا التهرب من الرقابة السياسية لمعارضته النظام السائد في عصره، وهوتكنيك جديد في أساليب كتابة الدراما الملحمية بلغة جدلية مستفزة لعقل المتلقي/المشاهد تحثه على التفكير فيما يعرض أمامه بعمق ويقحمه من دون أن يشعر في العملية الجدلية ومقارنة الأمور التاريخية الماضية بما يحدث الآن وكأنه يردد في دراملياته "عبارة التاريخ يعيد نفسه" كشفرة رئيسية لتحليل الخطاب المسرحي وهذه العملية التأويلية تستدعي يقظة الفكر بغية النقد والتقويم وإخضاعه القسري للانتباه والإنتقاد العقلي لما يجري حواليه من فساد سياسي وضرورة الثورة عليه لأجل التغير، وقد استعمل أسلوب السرد في روي الأحداث التاريخية أو وصف الشخصية التاريخية عن طريق استرجاع الأحداث —فلاش باك- ووجد نفسه ملزما أن يبحث عن صيغة جديدة للكتابة الدرامية تتناسب وطبيعة العصر الذي تغيرت لهجته الخطابية عن الأنماط القديمة "لقد كان التأريخ مفهوما آخر من مفاهيم بريخت الوثيقة الصلة بالتبعيد —تعزيز الوعي بأن الحدث يجري وكأنه ف الماضي وجعل الحاضر يبدو غريبا"[1] وكانت المسرحية تبنى على سلسة من المشاهد أو الأحداث بحيث يوضع في بداية كل مشهد عنوانا مكتوبا يبقى في مكانه لحين تغيير بعنوان فرعي آخر لمشهد آخر يقدم وصفا تاريخيا لحدث أو أحداث المشهد/ التطبيق، لذا استوعب بريخت سر الدراما جيدا بأسلوب علمي —كان علميا بقدر ما كان فنانا- فلم يقلد أو ينقل، بقدر ما أجهد نفسه في الحفاظ على جوهر الدراما مع تطويع موضوعاته لظروف مجتمعه وبيئته واقترح البديل المناسب لمتلقي اليوم وهو التغريب بدل الاندماج عن طريق أسلبة النص التاريخية موظفا الشخصية الراوية والتي قد تكون

1- الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، م ن، ص580

من الشخصيات الدرامية للعمل الملحمي التي تتولى المهمة الملحمية في سرد الأحداث وشرحها عن طريق ضمير الغائب أو المخاطب والنسبة إلى الزمن الماضي، فلا يهم عند بريشت الخصوصية في بناء الشخصية الدرامي تحقيقا للغرابة في المشهد أو الشخصية بجعلها غريبة عن الشخصية المؤادة أي خلق مسافة بينها وبين الدور وبين المتفرج أيضا "المتفرج لا يشاهد أحداثا واقعية تجري أمام عينيه إنه جالس في مسرح وكأنه يسمع تقريرا موضحا بالوثائق والصور عن أحداث وقعت في الماضي في وقت مكان في مكان ما، ومن أجل الحفاظ على انفعال المتفرج وتغريبه عن الحدث يسقط أسماء الشخصيات على الشاشة"[1] رياض موسى سكران، (مقارنة قرائية في الرؤية الإخراجية لإبراهيم جلال ونظرية المسرح الملحمي)، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 2001، ص56 تجنبّا للمعايشة السلبية التي من شأنها خلق متلقي سلبي بمفهوم بريشت للمسرح الأرسطوي، مسرحة المسرح لكن النص الذي يكتبه بريشت له أسلوبه الخاص بحيث يولي أهمية كبيرة للغة الملحمية التي تتميز بالنقد الجدلي ولا يهتم أن تكون اللغة كلاسية بقدر ما تكون معبرة عن الموقف ذاته في المسرحية ولو كانت بالعامية المهم لغة مفهومة وقريبة من وسط المتلقي المعاش.

-منهج الدياليكتيك

تتميز الدراما الملحمية عند بريشت بلغة الدياليكتيك، ما دعى لإطلاق الاصطلاح عليها بالدراما الجدلية، فتاريخ المسرح الملحمي هو تاريخ الثورة والتفاعل، حيث الأشكال الجديدة تخرج عن تقاليد الدراما الواقعية وتكسر قواعد النظرية الأرسطية نصا وإخراجا بتجاوزها لمبدأ الوحدات الثلاثة ومبدأ الاحتمال والضرورة الحتمية وظاهرة الكتارسيس لأفق فكري أكثر جدلا للحياة وتناقضاتها بعرض أحداث تستهدف إثارة العقول وتحريكها،فيقدم مواضيعه بطريقة جدلية،منتهجا أسلوب

1-رياض موسى سكران، (مقارنة قرائية في الرؤية الإخراجية لإبراهيم جلال ونظرية المسرح الملحمي)، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 2001، ص56

الدياليكتيك لهيقل كضرب من ضروب المنطق، مؤمنا بالنظرية العلمية والتي تقضي بحتمية توليد العقل للتناقضات وصولا إلى الحقيقة عن طريق مبدأ الريبية أو الشك اليقيني العلمي بإخضاع العقل للتجربة محاولا الكشف عن كل تضميناتها –أنساقها المضمرة– بالبحث عن الأشياء واكتشافها ودراسة المتناقضات وإزالتها ليصل إلى الحقيقة النهائية وهي الحقيقة الكلية التي لا يتعارض معها المنطق واليقين العلمي، مدحضا بذلك ـ بريشت ـ حجة برهان الخلف التقليدية ويتضح لنا هذا من خلال تجاوزه لقوانين المسرح التقليدي لأنها بنظره لم تصبح صالحة لهذا الزمن المتغير والمتجدد بظروفه، والحقيقة عند هيقل هي نظام معقد من العلاقات الضمنية متعارضة تتصارع فيما بينها حتى تصل إلى "مركب نقيضين يضم كل اللحظات وكل المبادئ ويعلو عليا كلها وكل حل للصراع أو مركب جديد للنقيضين يشتمل بداخله على تلك اللحظات أو المبادئ أو القوى التي أدت إليه والتي يمكن أن تعاود نشاطها الجدلي المرتبط بالصراع مرة أخرى من جديد"[1]، وقد استوعب بريشت جيدا دياليكتيك هيقل وفهمه عن دراية ومعرفة "بعقلية الطبيب المشخص لمكامن الداء علميا قبل تقديم وصفة الدواء، واستطاع أن يدخله في مسرحه الذي ظل مميزا وصار مدرسة للرياضة العقلية والنقد الاجتماعي والنقاش الفكري"[2] حيث وجد فيه مادته الأساسية في تقديم موضوعاته من أجل مختلفة تماما وغير متشابهة مع مناهج العرف التقليدي لفن الدراما الأرسطية المبنية على فلسفة مثالية تطبيق أيديولوجيا تعليمية وأحيانا سياسية على خشبة المسرح، وهذا العرض الجدلي أفضى إلى جمالية جديدة في فكر المتلقي محظة لذلك فبيريشت يرفض أن يكون مكان أرسطو أو شكسبير أو راسين فكل وجد للعصر والظرف الذي صنعه والمتغير حتما لطبيعة ظرفه وعصره بحكم التطور الدياليكتيكي للحياة.

1–ينظر: جدلية بريشت مقال بغداد أو قلعة جي عبد الفتاح، المسرح الحديث–الخطاب المعرفي وجماليات التشكيل، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، سلسلة الدراسات الحديثة(11)، 2012

2–ينظر: ألكسندر، العناصر الأساسية لإخراج المسرحية، بغداد، تر:سامي عبد الحميد، دار الحرية للطباعة، 1974

-الفكر الماركسي الاشتراكي أو الفلسفة الاشتراكية العلمية

وفي اتباعه لمنهج الدياليكتيك الهيجلي كان يميل إلى ما جاءت به المدرسة الماركسية من تغيير في الصراع الطبقي ونبذها للبرجوازية المتعنتة، وآمن بقيم الاشتراكية وأصبحت عنده قناعة تامة بأن الصراع الطبقي الذي كان قائما في ظل النظام الرأسمالي هو الرجعية السلبية ذاتها في طبيعة العلاقات الاجتماعية والاقتصادية أضمرت حقوق الانسان البسيط وجعلته لاشيء في منظومتها الامبريالية، الشيء الذي جعله مؤمنا بحركة المسرح العمالي وواحد من المنظمين إليه، وأخذ على عاتقه مسؤولية الكتابة الدرامية في ضوء قضايا الفكر الاشتراكي العلمي المتجسد في محاكاة شاملة للإنسانية، لتمثيل قضايا معاناة الانسان في أي بقعة من العالم من خلال تسييس المسرح وفقا للمنهج العلمي الماركسي، لأن فهم التاريخ كما يقره الفكر الماركسي هو فكر جماعي نظالي مستمر وأن حرية التفكير والنقد هي جوهر النظرية الماركسية في نشرها لمبادئ الاشتراكية التي بموجبها تحرير الإنسان من أي عبودية في المجتمع ومن أي اتباعية لنظام متطرف. ويظهر هذا جليا في تحديه وصراعه ضد نظام النازية الألمانية والحزب الليبيرالي الرجعي الذي أدحض مبادئ الثورة في كل أعماله المسرحية من خلال عملية إسقاط لبيئات بعيدة عن البيئة الألمانية مثلا في الهند في مسرحيته "الإنسان هو الإنسان"1927 وفي الملايو أين تجري أحداث مسرحيته "في أدغال المدن" 1924 ومسرحية "أوبرا القروش الثلاث" في لندن وأحداث مسرحيته "صعود وسقوط مدينة ماهاجوني" 1929 بالغرب الأمريكي، وأحداث عمله "القديسة جان في السلخانة 1933 والآخر"صعودأرتورو ووي، الممكن مقاومته" بشيكاغو إلى غيرها من الأعمال التي جسد فيه بريشت قمة الظلم الإنساني وفساد الخصوم المتمثل في نظام ما أو هيئة تشريعية ما وحتمية رفض هذا العالم الطاغي والتقويض عليه، معتنقا مبادئ الماركسية القائمة على الفلسفة العلمية الاشتراكية كمنهج لكل عمل ثوري أو على الأصح لكل تطبيق ثوري في مسرحيات بريشت التعليمية والبروباجندية في الدعاية العلمية السياسية الرامية إلى توعية الجمهور واستفزازه وتحريضه على قلب النظام الاجتماعي للسياسة الرجعية الممارسة في حقه، وهو حقده الدفين وهدفه

الإيديولوجي في " تشريح القيادة النازية وفضح الطبيعة الإجرامية لجزبهم وعملهم السياسي على خلفية من جو عصابات شيكاغو وغيرها "[1] .

هذه هي أهم الركائز المعرفية والفنية التي قامت عليها الدراما الملحمية لإحداث التغريب، وقد عرفت أيضا بالدراما الجدلية عند بريشت كما يحبذ لبعض نقاد المسرح الملحمي تسميتها، كما يدرجه آخرون ضمن أسلوب المسرح الاطلاحي أو اللاإيهامي الذي يوصف عادة بأنه ضد المسرح- Anti-theatre لأن أول ما يبدأ به هو "الاعتراف الصريح أن خشبة المسرح ليست إلا خشبة مسرح، ولا يمكن أن تكون مهما بولغ في النقل الحرفي ... ولا شك أن ذلك يذكرنا بالمسرح الملحمي، الذي يعد مفهومه كنص وإخراج، ضد الإيهام بالواقع، حتى يجعل المتفرج رقيبا على ما يراه، وقادرا على إصدار قرارات، واتخاذ مواقف"[2] والتسمية تنطبق أيضا على المسرح اليوناني الكلاسيكي والمسرح الشرقي القديم "كان يستخدم الجوقة، والأقنعة، والأزياء، والحركات التمثيلية ونحوها كمواضعات، يتقبلها المشاهد دون مساءلة أو مقارنتها بالواقع"[3] وهو محمل الفرس في المسرح الملحمي حيث كان برتولد بريشت سباقا لاكتشاف سر الدراما باعتبارها تمحيصا نقديا للحياة، نقدا كان يجسده بشكل متزايد في مسرحياته دون الوقوع في مطبات التقليد للمسارح التي سبقته بالتجديد والتغيير الذي يقوم على المساءلة والمقارنة بالواقع فهو مسرح أيديولوجيا قضية يعرضها ركحيا، فالتغريب موجود منذ القديم لأنه حتما في الأخير المشاهد البدائي على معرفة بأن ما يقدم أمامه مجرد تمثيليات وتلك المناظر للديكورات الضخمة حتما مغايرة لما يعيشه لكنها وجدت لغرض الايهام وهنا مفهوم التغريب يكتسب خصوصية مستقلة عما أشاد به بيسكاتور وبريشت، فالمشاهد مكبل بالمشاهد والشخصيات مندمج فيها لحد استئثار عاطفتي الخوف والشفقة ولا يحقّ له المناقشة لأن ذلك كفر

1-سامي خشبة، قضايا المسرح المعاصر، م ن، ص85 .

2-إبراهيم حمادة، هوامش في الدراما والنقد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 1988، ص 132ـ133

3-م ن، ص133

وإلحاد بالآلهة صانعة القرار، لكن بريشت استفرد بمفهوم التغريب مفهوما أيديولوجيا محضا يعني بكسر الجدار الرابع ووضع المتلقّي أمام واقعه للنقد الفكري والمقايضة السياسية المعلنة مسبقا في شعاراته ولافتاته الموظفة في التطبيق/المشهد تمهيدا لثورة يحدثها المتلقي بموقفه الايجابي إزاء القضية المعروضة أمامه وفي ذالك يبرهن استيعابه الفني في موقف المرء السياسي.

خلاصة القول في مسرح بريشت الملحمي/ الجدلي مقارنة بمسرح بيسكاتور المؤسّس الأول لنظريّة المسرح الملحمي نطرح التساؤل الآتي: هل هناك وجود للدراما الملحمية؟ حسب فلسفة بيسكاتور الاشتراكية فلا وجود لها بل نص مسرحي مصنوع بأحدث الوسائل التكنولوجية لتمرير رسالة العرض، لكن حسب فلسفة بريخت فهي موجودة وطوّرها نظريا وعمليا عما كانت عليه عند ملهمها بيسكاتور من خلال التأسيس المنهجي القائم على الأصول العلمية لنظرية إبستيمولوجية كاملة مؤصّلة في الفن المسرحي بنهجه الإبستيمولوجي القائم على نظرية المعرفة لهيقل وماركس الاشتراكية.

نماذج من المسرح الملحمي لبرتولد بريشت

-جاليلو الجليلي

كتبها عن عالم الفيزياء "غاليليو" عالم يبحث في الحركة والسرعة والسقوط واخترع ترمومتر وأثبت أن الأرض كوكب صغير يدور حول الشمس مع غيره من الكواكب، ما أثار حفيظة السلطة الدينية بعد علمها بالأمر حيث شكا بعض أعدائه إلى السلطة الكنسية الكاثوليكية بأن أفكار "غاليليو" تتعارض مع أفكار الكنيسة، فاتّهموه بالهرطقة واستدعي إلى روما وهناك تمكن بمهارته الإفلات من العقاب لكنه أجبر على عدم العودة إلى كتابة هذه الأفكار، وظل ملتزما بوعده لكنه بعد حين كتب بنفس الأفكار، وفي هذه المرة أرغمته الكنيسة على أن يقرر علانية أن الأرض لا تتحرك على الإطلاق وأنها ثابتة، ولم يهتم "غاليليو" لهذا التقرير العلني وحكم عليه بالسجن ولكن بعد ذلك خفف الحكم عليه إلى الإقامة الإجبارية، وتم منع كتبه وظل منفيا في منزله حتى وفاته عام 1642، وتم دفن جثمانه في (فلورانسا) المدينة التي كان يعيش فيها تحت نظام السلطة الدينية للبابا.

استوحى (بريخت) من هذه القصة مسرحيته المعنونة "جاليليو الجليلي" تعكس واقع الحياة المرة وأزمته الشخصية التي كان يعيشها، فاختار شخصية العالم الفيزيائي:غاليليو كشخصية محوريّة في هذا هذا النوع من الدراما الملحمية، طرحها لتشابه معاناة (غاليليو) مع معاناته الشخصية.

إن "غاليلو" هذا العالم الفيزيائي والفلكي قد اختار إما أن يعيش بين العمل الشاق وحياة الرفاهية في خدمة حاكم (فلورنسا) – حيث كان نظام حكم فيها نظام ديني وبسلطة (البابا) الذي كان مسيطرا على مقاليد الحكم فيها – وبالتالي فقد وجد "غاليليو" بأن أبحاثه في قوانين الفيزياء والفلك والتي أحدثت ثورة حقيقية في العلم ستكون حياته مهددة بالخطر بسبب تعارضها مع التعاليم الدينية للكنيسة، كما حدث لمن سبقوه من العلماء، ولهذا كتب "غاليليو" مؤلفا علميا دون إن يفصح عن مضمونه لأحد لكي لا يكشف أمره، تضمن على أبحاثه الهامة في نظريات العلم وهي في غاية الأهمية، وقد استطاع أحد تلاميذه تهريب الكتاب ونشره.

وفي موقف تلميذ جاليلو "صور الشجاعة التي تعرف إمكانيات عصرها فتحرص على الإفلات من أنياب العصر لكي تستنفد حقها في الاستمتاع بالحياة وفرصة توصيل الوعي الذي تملكه إلى الأجيال القادمة ... وهي بطولة الوعي نفسه أو المعرفة النابعة من قدرة الإنسان على التوغل في خامة الحياة الأصلية بالعقل وبالحواس سواء بسواء"[1] وهو أسلوب المراوغة التعليمية الممزوجة بالوعي التسييسي كعادة بريشت في كتاباته الدرامية الملحمية، فبالرغم من الهلع الذي كان يعيشه جاليلو بسبب اكتشافاته العلمية في عصر الظلمات وموقفه السلبي في التراجع عن مهمته العلمية ووقف أعماله إلا أن بريشت يخلق شخصية التلميذ الشجاع الذي يحبط في أستاذه ومن ثم يكمل مسيرته بكل شجاعة في نشر منشوراته العلمية[2]، وهو التغيير الذي أراده بريشت في لهجته الجدلية في كتابة نصه الدرامي هذا الموغل بالأحداث الملحمية.

1-قضايا المسرح المعاصر، م ن، ص86-87

2-ينظر: رياض عصمت، البطل التراجيدي في المسرح العالمي، دا الطليعة للطباعة والنشر –بيروت، ط1980/1، ص127

لاقى جاليلو جراء هذا الاكتشاف التهميش والتهجير والحضر وتوقيفه عن تعليم التلاميذ خاصة أبناء البرجوازية مصدر عيشه، ويتحول المشهد إلى صراخ الخوف بدل هتاف النصر في المشهد أو التطبيق الرابع عشر من المسرحية.

أثر الاتجاه الملحمي في المسرح المغاربي

تأثر المسرح المغاربي ببرتولد بريشت

كان الدرس البريشتي في نظرية الدراما الملحمية كفيل بالإجابة على كل أسئلة مثقفينا السياسين ذوي الميولات المسرحية كتابة وإخراجا لتصحيح الوضع والخروج بحل بديل لاسترداد الثقة بالنفس العربية وبالمواطن العربي أينما حل وكان. وكتبت العديد من المقالات والأعمال النقدية بعنوان النكسة تثور المسرح، وفيما بعد النكسة جاءت محاولات التأصيل العربي لأجل مسرح مغاير ومستقل بإديولوجيته العربية المتأصلة في تراثياته وثقافاته الشعبية نحو إثبات الهوية العربية بأسلوب حضاري متمدن وراق في التفكير المنهجي القائم على أصول معرفية محظة في نظرية الفن الدرامي.

تلك المادية الجدلية استدعت انتباه المفكر المسرحي العربي في استجابته لحاجة الفهم فيما يجري على أرضه وتفكيك قضاياه وصولا إلى تركيبها في النهاية تركيبا يؤسس لمفهوم الوعي بالحقيقة. ولم يجد أحسن ممثل لذلك غير مسرح بريشت الانتقادي، فصمم على لحق الركب الحضاري بأسلوب متمدّن للفعل الثقافي المسرحي عموما ولمفهوم المسرح الملحمي خصوصا العامل على تغيير حياة الإنسان وتخليصه من صراعات الطبقية بعرض مجموعة من التناقضات الاجتماعية بعواملها السببية ومخلفاتها السلبية . وفي هذا السياق يؤكد رياض عصمت في مؤلفه البطل التراجيدي في المسرح العالمي قائلا:"واليوم، أصبحت لبريشت في دول العالم الثالث أهمية متزايدة، جعلت كتابه على تعدّد وجهات نظرهم الفنية نظرهم الفنية ومذاهبهم الفكرية يفيدون منه بشكل أو بآخر"[1] .

1-رياض عصمت، البطل التراجيدي في المسرح العالمي، م ن، ص126

نجد من الجزائر مسرح على سبيل المثال وليس الحصر الحلقة لعبد القادر علولة في ثلاثيته الجواد والأقوال واللثام والمسرح الشعبي لولد عبد الرحمن كاكي في ديوان القراقوز والقراب والصالحين و والدراما الملحمية لكاتب ياسين الذي أبدع في تجسيدها نصا وركحا في مؤلفه دائرة الطوق والاضطهاد العنوان وحده كاف بملحمية العمل من خلال ثلاث نصوص مسرحية صنعت الجدل في الساحة الثقافية الدولية الجثة المطوقة والأجداد يزدادون ضراوة بالإضافة إلى عمله المتميز في الدراما الوثائقية الرجل صاحب النعل المطاطي وتلك اللغة التعبيرية الراقية بأسلوب الجدل التاريخي، ومن المغرب المسرح الاحتفالي لعبد الكريم برشيد أبدع فيها نصا وإخراجا في عمله ابن الرومي في مدن الصفيح وفي عطيل والخيل والبارود، والطيب الصديقي في مسرحية أبو حيان التوحيدي الذي كان مميزا باستلهام مسرح البساط المغربي، ومن تونس عز الدين المدني في روايات رأس الغول ورسالة الغفران.. وغيرهم كثيرون ممن عنوا بالاتجاه الملحمي كتابة وإخراجا.

المحاضرة الثامنة: اتجاه المسرح الفقير – غروتوفسكي

تمهيد

يتفق جيرزي غروتوفسكي* – Jerzy Grotowski (1933-1999) مع وجهة نظر مايرهولد في كون المسرح صناعة وصياغة لا محاكاة وتقليد للواقع كما يكسر قدسية النص المسرحي بأنه أساس العرض بل اعتبره عنصرا من عناصر العرض وليس العرض كله وفي نفس الوقت لايستهين به لأنّه لا يقل أهمية عن عناصر العرض الأخرى ويستعين به لأجل استخراج المثير فيه من لغة الرمز والإيحاء بالشخصيات الأسطورية والشعبية والبدائية الضاربة في تاريخ الحضارة والثقافة الإنسانية القديمة، لذلك يرجع في منهجه البحثي عن صياغة جديدة للمسرح إلى أصول الإنسان والأشكال المسرحية البدائية مشكلا مفهومه في نظرية المسرح الفقير.

فقد حاول أن يعيد صياغة الطقوس القديمة إلى إبداع طقوس مسرحية حديثة بأسلوب الإثارة والدهشة والاستفزاز الجماهيري وهو في هذا يقترب من طريقة أنطونان آرتو وأصول مسرح السحر القديم متجاوزا الواقع إلى ما وراء الواقع من خلال عالم الروحانيات والحياة السرية الميتافيزيقية والبدائية، فقد وجد فيه ملاذه لذلك استوحى منه منهجه الجديد في الإخراج المسرحي كما اعتقد في عبقرية ميرهولد وشعرية الجسد في هندسته الميكانيكية، غير أن وسائل التعبير عنده مختلفة تماما عنهما، كما تأثر بتيروف–أسلوبه مشابه لمايرهولد– وبرتولد بريشت وستانسلافسكي وفاختانخوف وويلان ودلسارت وكذلك مسارح الشرق القديم كاليابابي والصيني والهندي، فجاء مسرحه مزيجا من الثقافات الإنسانية ومنهجه تركيبيا ملمّا بكل المناهج الإخراجية التي سعت للتغيير من كلاسيكيّات المسرح

*مخرج ومنظر ومدرب مسرحي بولندي الأصل من واليد 11أوت 1933،صاحب نظرية المسرح الفقير ومؤسّس المختبر المسرحي، درس التمثيل في كراكاو وموسكو وبكين، لكنه اختص في الإخراج المسرحي تمهيدا لمنهجه الإخراجي الجديد، توفي في وارسو في 14 جانفي 1999 بعد معاناة بسرطان الدم، وترك رصيدا مسرحيا لا يستهان به في دقة الإخراج وتأثر به الكثير من المخرجين العالمين ممن ساروا على نهجه الفكري والتقني في المسرح.

التقليدي وتجاوزا لأساسيّاته النظرية في الكتابة الدرامية بإلزامية وجود النص داخل العرض في صورته الصوتية، برؤية إبداعية جديدة نحو البحث عن تقنية جديدة تعمل على استغلال كافة الطاقات الفيزيقية والصوتية المكثفة والمستوحاة من التعبيرات القديمة للإنسان البدائي في تواصله مع العالم من حوله عن طريق الحركة والإيماء وطقوسياته من أجل البقاء والحفاظ على جنسه الآدمي.

جيرزي غروتوفسكي ونظرية المسرح الفقر–Poor Theatre

لم يكن غروتوفسكي مواليد 1933م مقلّدا في نظريته الحديثة للمسرح الفقير بقدر ما كان مبدعا مجدّدا، ورافضا لكل أشكال العرف المسرحي الموروث في النظريات المسرحية بين الرؤية والشكل الفني وما تعلّمه في معهد التمثيل بكروكوفي البولندية، فاختار التجريب للبحث عن أسلوب مسرحي جديد ومنهج إخراجي يتماشى وأفكاره في المسرح من خلال معمله المسرحي ببولندا–أوبول الذي أنشأه في عام 1959م مع مساعده لودفيك فلازن راسما طريق التجريب من خلال العودة لأصول اللغة المشتركة المفهومة بشكل تلقائي عبر شعوب العالم، وعلى هذا فهو لا يريد كسر قواعد المسرح العالمي المعروفة بتنظيراتها الأرسطوطالسية وكسر الروتين في الأساليب الإخراجية الكلاسيكية أو الواقعية بقدر ما كانت حاجته أكثر إلى خوض مغامرة ما قبل المسرح وحياة الشعوب البدائية والتي نرى أنموذجا لها بعض الشعوب التي ترفض الحضارة لحد الوقت الذي نعيشه من تطور التكنولوجيا والرقمنة، وتفضل البساطة والعيش الطبيعي في ظروف الحياة البدائية والأمثلة كثيرة في أدغال إفريقيا السوداء وبعض المناطق التي لم تعرف بعد معنى الحضارة. حيث وجد غروتوفسكي فكرته عن المسرح الفقير بجماليات الحياة البدائية عن قراءة جديدة لآليات التجريب المسرحي "تبحث بالضرورة عن لغة مسرحية مناسبة–قديمة كانت أو جديدة. ولعل أقوى دليل على صحة هذا القول هو تشابه اللغة المسرحية في أزمنة متباينة عندما تتشابه رؤية العالم.

لذلك كثيرا ما يتخذ ما يسمى بالتجريب في المسرح طريق العودة إلى لغة مسرحية قديمة ومحاولة إحيائها أو استلهامها باعتبارها أصلح لغة للتعبير عن رؤية مشابهة معاصرة"[1] وبالفعل هو منهج البحث الجديد في مسرح غروتوفسكي وأساليبه الإخراجية لأن قناعته لم تكن لتكتمل بما تلقاه من معلومات ومناهج وتدريبات معاصريه وممن سبقوه من رواد المسرح العالمي، وليس في هذا عيب أو عدم اعتبار لجهودهم فتذكر أحد المصادر أنّه عندما سل عن مرجعيته الفنية والفكرية في بناء نظريته الجديدة للمسرح في كتيب أسماه "نحو مسرح فقير" أشار من دون تردّد إلى الممثل البولوني يوليوس أوسْتِرفا وستانسلافسكي ومايرهولد وآرتو وبريشت ومسرح النو ومسرح الكاتاكالي، إلا أن الشيء الذي أراده في مختبره المسرحي هو التركيز على الممثل جوهر العمل المسرحي وأساسه من خلال دروس مستفيضة في تكوين الممثل والعمل على إنشاء ورشات عمل مخصصة لتدريبه بشكل متواصل لحد الإرهاق، فأراد باتجاهه المخالف أن يحدث المفارقة التاريخية في مناهج الإخراج من تلك التي كانت تسود أو سادت في حقبة معينة واستطاع أن يخلق بإمكانيات بسيطة ومن لاشيء مسرحا كاملا متكامل الجوانب مرجعيّته الأساسية هي الممثل وخلق لغة تواصل مشتركة بينه وبين الجمهور مهما كانت صفته أو جنسه أو عرقه في أي بقعة من العالم وهذا فعلا ما سعى إليه مخرجون من بعده تأثرا بمنهجه مثل بيتر بروك الذي جال بفرقته مناطق كثيرة من العالم في دول أوروبا وأمريكا وأفريقيا وآسيا فقد آمن بفكرة أنّ المسرح يجب أن يذهب إلى الناس حيث يعيشون وأن "يغيّر الممثل من فهمه للعلاقة بالجمهور وكيف يجب أن تكون"[2] فقلّص بذلك المسافة التي تفصل العرض بعملية التلقي أين يصبح المشاهد مشاركا في العرض ويروي تجربته الفذة كاملة في مؤلفه: النقطة المتحولة –أربعون عاما في استكشاف المسرح وتنمّ في دواخلها عن وعي كامل لمنهج غروتوفسكي في سعيه لخلق التواصل

1-نهاد صليحة، أضواء على المسرح الإنجليزي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005 ، ص67

2-بيتر بروك، النقطة المتحولة-أربعون عاما في استكشاف المسرح، تر: فاروق عبد القادر، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، أكتوبر 1991، ص123

المسرحي بلغة عالمية مشتركة، وعمله بقدر الإمكان على خلق عرض مشترك بين ممثليه وجمهوره في حلقة وصل يخلقها الممثل في إدماج المشاهد وجعله يقظا على طول مدة العرض وشريكا مهما فيه.

وكان أوّل عمل لغروتوفسكي في اتجاهه المسرح الفقير مسرحية "الكراسي" ليوجين يونيسكو ثم تأتي مسرحية "فاوست" وبعدها "أكروبولس" وهما العملان اللذان كرسا مفهوم المسرح الفقير وأطلقا العنان لسلطة الممثل كاملة، وكانت هذه النماذج نسفا لتقاليد الإخراج المسرحي الكلاسيكي الذي لا يعتد بطاقات الممثل ويجعله متلقنا لا غير وطوعا لتعاليم مخرجه فيسد فيه باب الخلق الإبداع، وكانت هذه هي الانطلاقة الرسمية التي أطلقت اصطلاح المسرح الفقير مفهوما مؤصلا لفكر غروتوفسكي المسرحي وانعراج حاسم في مسار تطوّر نظرية الإخراج لصالح الممثل والجمهور وفقط لا ديكور ولا سينوغرافيا ولا موسيقى ولا إضاءة تستطيع أن تصنع الإبداع فوق الركح سوى الممثل وحده.

خصائص مسرح غروتوفسكي

-التجريب عن طريق العودة إلى لغة مسرحية قديمة أو شكل بدائي في محاولة إحيائه واستلهامه بشكل جمالي في رؤية مشابهة معاصرة دون تكلف وعناء، لأن البساطة هي التي تصنع الجمال المشهدي في مسرح غروتوفسكي وتقلص لمسافة بين الجمهور والعرض، وقد أرسى قواعد نظريته لمنهجه الإخراجي الجديد بكتيب موسوم: نحو مسرح فقير، وضح من خلاله كل التقنيات المعمول بها وخبراته الفنية على خشبة المسرح.

-نبذ تقاليد المسرح البرجوازي والعرف التقليدي للعمارة المسرحية المكلفة،كما هو لحال في العمارة المسرحية الإغريقية أو الرومانية أو الواقعية التاريخية لساكس ميننجن أو في بعض حالات الواقعية الجديدة للمسرح الملحمي مثلا عند بيسكاتور وفوضى الديكورات وضخامتها بتوظيفها للماكينات على خشبة المسرح.

– التركيز على تعليم الممثل أكثر من شيء آخر لأنه مصدر الإبداع في العرض المسرحي وصانع الفرجة بالدرجة الأولى للقدرات الهائلة التي يتمتع بها، وذلك بكثرة التدريبات والتمارين الرياضية لتحقيق المرونة البدنية والتعود على خفة الحركة والإلقاء الصحيح، بدل الاهتمام بباروكة الممثل وزيه المبالغ فيه واكسسواراته وهالاته دالديكورية التي تتعلق بمتطلبات العرض، فغروتوفسكي يستغني عنها جميعها بطرح البديل الأفضل –ما قل ودل في الديكور المسرحي ولا يزال يقتضبه حتى يستفرد بالممثل وحده كاشفا عن حجم طاقاته الكامنة في صناعة عرض مسرحي كامل دون الحاجة لديكور مكلف أو سينوغرافيا ضخمة وفي هذا يقول "إن تعليم ممثل في مسرحنا ليس مسألة تلقينه شيئا، نحاول القضاء على مقاومة جسمه لهذه العملية النفسية، والنتيجة هي الفاصل بين الاندفاع الداخلي والتفاعل الخارجي بطريقة تجعل الاندفاع رد فعل خارجي"[1].

–الممثل يمثل العلامة الكبرى في العرض المسرحي بالنسبة لغروتوفسكي فهو حامل العلامات وعليه يتوقف تشظي العلامة وتطورها من حالة لحالة أخرى لإنتاج ايحاءات دلالية متنوعة تكشف عن جوهر الخطاب المسرحي للطرح الموضوعي في العرض "إذ تكون العلامات قصدية في العلاقة بين (دالها ومدلولها)، وإن اختلف مستوى تأويلها من قبل المتفرج"[2] والممثل الجيد –الممثل الغروتوفسكي طبعا وحده كفيل بحمل مسؤولية العملية التأويلية على عاتقه وإيصالها في الصورة المطلوبة للمتلقي، فهو في العرض الغروتوفسكي ليس أحد قنوات توصيل رسالة العرض وفقط بل القناة الرئيسة لإيصال الخطاب المسرحي بقدرة إبداعية خلاقة في إعادة صياغة للواقع المحاكى على خشبة المسرح .

1- Cité par: Jenn Calvano, a Study of Movement-based Actor Training Language and Pedagogy, (adapted translation), a thesis sbmitted for obtaining the Degree of Phd, University of Colorado, U.S.A, 2016, p.18.

2-سيميولوجيا الممثل، م ن، ص112

– تكنيك المسرح الفقير لدى الممثل هو بمثابة الأسلوب عند الكاتب المسرحي، بحيث يقوم على تمديد فترات الدرس والتكوين ويفضل أن تكون طويلة، والممثل لا يصل إلى هدفه كما يصل ممارس "اليوغا" بل يتخطاه إلى اللب، إلى الفكر والإحساس واللقاء الفعلي والحسي مع الآخرين وهم الجمهور القائد الفعلي لسفينة العرض وعليه يتوقف نجاحه.

–فن التمثيل في منهج غروتوفسكي الإخراجي هو فن استعراض القدرات الهائلة للممثل "فالمسرح يستطيع أن يحيا من غير ملابس، ومن غير مناظر، ومن غير موسيقى، ومؤثرات صوتية، لكنه لايستطيع أن يحيا دون لب العمل –الممثل–الناقل لفكرة المخرج نحو المشاهد"[1] لأن الممثل وحده قادر على ملأ فراغ الفضاء المسرحي بتموضعاته الحركية من خلال فيزيزلوجية جسده وتعبيراته الإيمائية في تقاسيم وجهه إلى جانب قوة الإلقاء للكلمة و الحوار المتبادل بين الشخصيات، فهو الكتلة المحركة لتفاصيل العرض رموزه وطلاسمه وشفراته إلى حالة تحويلها وإحالتها للعملية التأويلية قصديا لا اعتباطيا، يفرضها السياق الكلي للعرض بصورته اللفظية وغير اللفظية،حيث تنكشف شيئا فشيئا تأويلات ضمنية لخطاب العرض، الذي أراده المخرج، وتنسيقه على شكل أنساق علاماتية متنوّعة، يروم بثّها للمتلقي، ليأخذ هذا الأخير دوره التواصلي الفاعل باستقباله لرسالة العرض وفهمها عن طريق الوظيفة المرجعية –Function Reference المسندة إليه والتي من شأنها "بيان العلاقة القائمة بين العلامات التواصلية، وما تحيل إليه في العالم الخارجي"[2] أي الواقع الذي يعيش فيه.

1–جيرزي غروتوفسكي، نحو مسرح فقير، تر: كال قاسم نادر، دار الشؤون الثقافية العامة(آفاق عربية) وزارة الإعلام والثقافة، بغداد، 1986، ص 30

1–علي عبد الحسين الحمداني وعبود حسن المهنا، التواصلية في أداء الممثل، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2014، ص57.

– التركيز على عامل الجمهور في المسرح وإدماجه مع الممثل في لغة مشتركة يفهمها الجميع وهي لغة الجسد والإماءة، لذلك وجب ضرورة إزالة الحواجز بين جسد الممثل والمتلقي وتحقيق العلاقة الحميمية بينهما من خلا حذف الخشبة وإزالة كل الحدود المحيطة بها حيث "يختفي الجسم، يحترق ولا يرى سوى سلسلة من الحوافز والدوافع المرئية"[1] وهذا ما أشارت إليه بيير ماري في قولها: "مع غروتوفسكي ينهار الفضاء المسرحي أكثر بكير من تقسيمه التقليدي بين الجمهور من جهة والممثلين من جهة أخرى"[2].

1-Cité par: Jenn Calvano, a Study of Movement-based Actor Training Language and Pedagogy, (adapted translation) ; Ibid ; P18

2--Georges Pierre Marie , Dramatic Space : Jerzy Grotowski and the Recovery of Ritual Functions of Theatre, (adapted translation), a thesis submitted for obtaining the Degree of MA, McGill University –Montéal, Canada, 2002, p.14.
Ou: https://escholarship.mcgill.ca/concern/theses/w0892c67z

تجليات تقنيات المسرح الفقير في المسرحية ""مديح الموتى"

تبدوا بصمة المسرح الفقير لتقنيات غروتوفسكي واضحة في العمل المسرحي "في مديح الموت" حيت ركز علي يحياوي في أسلوبه الإخراجي على توظيف مكثف لأجساد الممثلين للتعبير عن الحالة أو الوضع من المواقف الدرامية التي يعرضها عبر مسار الأحداث والمعبر في ذاته عن الطرح الموضوعي.

كانت السينوغرافيا على بساطتها جميلة خدمت الموضوع وعملت على إيصال الفكرة للمشاهد مشاركا فعالا لا مندمجا سلبيا، تختزل الحوارات لصالح الحركة على الخشبة، ديكور متحرك، أبواب تفتح وتغلق، إضاءة زرقاء خافتة تتحول مع تقدم الأحداث إلى شديدة الحمرة كلون الدم الخاثر، الصورة الأولى تبدو كلوحة تشكيلية سريالية يبدع صاحبها في تشكيل عناصرها اللونية، على الركح يقدم الممثلون قرابة العشرة مشاهد، لكل مشهد لباسه وماكياجه، لكل مشهد آداء متميّز من حيث طريقة الإلقاء للجمل والكلمات وانسجامها عبر حركة أجساد الممثلين حسب الموقف الدرامي في أحسن تجسيد.

أصوات صفارات إنذار تصم الآذان، تحريك سريع للديكور وكأنّها الإعلان عن حرب، حرب ضد الموت، حرب ضد الفزع المستطين بالجمهورية، وتأخذ الأحداث منعرجها الحاسم من أكبر المستشفيات الحكومية باستفاقة المريض رقم 27 من موته الأكيد، فالمستشفى مليء بالمرضى والشيوخ الذين يتناساهم الموت، في مشهد احتفالي بالخلود، ترفع فيه جميع الشخصيات إشارة النصر هاتفين «لا موت بعد الموت» بما تحمله الجملة من أبعاد فكرية وفلسفية، ويقرر المخرج غياب الموت لسبع أشهر وفقط، فما الذي يحدث للناس،كيف يصبح الوضع بتلك البلدة الصغيرة؟ سؤال يطرح على العمل بكل جرأة ويقع تناوله من جوانبه الاقتصادية والاجتماعية والعلمية والدينية والميتافيزيقية أيضا. والصورة رقم 01 تعبر عن الوضع المتغير في أجواء المسرحية .

الصورة رقم01: مشهد مختار من العرض المسرحي "في مديح الموت"

بعد تفاقم عدد الموتى وتضخم المعضلة بفعل الكورونا في المشهد الافتتاحي أين أشباح الموت تملأ المكان وهو المستشفى. ننظر فلا نرى غير المشرحة حيث تتكدس الجثث، ولا نسمع غير صفير سيارات الإسعاف، أو نشرات الأنباء تعلن عن عدد الضحايا –ضحايا الكورونا- بهذه الأجواء المفزعة يفتتح العرض بسواد قاتم يعم الفضاء المسرحي ولا نقطة ضوء واحدة، ولا بصيص أمل، كل شيء يبعث على الرعب، فالموت يعم أرجاء المدينة، والناس يلوذون بالمنازل خائفين لا يعرفون غير الخوف وغلق الأبواب بشدّة ترقبا وتحصّنا من الآتي القادم اسمه"الموت" كما هو موضح في الصورة رقم 02.

الصورة رقم 02

وشتان الفرق بين الصورتين، لكن الوضع لا يبقى على حاله فسرعان ما يعود القلق من جديد من هذا القادم الجديد وهو"الخلود" بدل "الموت" ويبدأ الصراع في المسرحية بين كفتي المعادلة المستحيلة الحل "الخلود والحياة" بدل "الموت والحياة" ويبدوا الطرح الإشكالي واضحا ويلتمس صبغته بين الوجودي والميتافيزيقي وبين الواقع واللاوقع وبين المألوف واللامألوف، ولا مكان بين المأمول فيه وهو جمع الإثنين الخلود والموت في الحياة، لأنه ببساطة لا حياة بدون موت، والرسالة الموجهة في الخطاب المسرحي أنه في الموت انطلاقة أخرى للحياة فالتسليم أمر واقع لا مفر منه.

وبهذه الفكرة ذات الطرح الفلسفي عمل المخرج على تقريب المسافة بين المتفرج والممثل في مناقشة قضية مصيرية في نظرته الإيجابية للموت فهو يمدحه لا يذمه وهو ما جلب انتباه المتلقي لكل حيثيات العرض وبقائه يقظا محاولا مشاركة الممثلين في العرض، وهذا في حد ذاته وصف من مواصفات منهج غروتوفسكي في تكنيك خلق لغة مشتركة بين الجمهور والممثلين. فالموت من أكثر الظواهر الوجودية المستعصية في حياة الإنسان وكان المخرج ذكيا في طريق طرحه للموضوع المبني على ثنائي "الموت والفناء" حيث سعى إلى استدراج المتفرج لحوارات الممثلين وتدريبه على التخلص من مشاعر الرهبة من الموت خاصة، والتناغم معه وذلك عندما تطرق من خلال أحد المشاهد إلى نشوء مافيا تساعد المواطنين على الموت بتهريبهم خارج حدود بلدهم بعد أن استحال الموت داخل حدود وطنهم في الصورة رقم 03.

الصورة 03

موضحا أنّ الخلود الحقيقي الذي تشير إليه مسرحية "في مديح الموت"[1]، ليس بمغادرة الموت لأرضنا ورحابنا بالإطالة في الحياة، وإنما بالفن والإبداع وجه آخر لفكرة الخلود، وقد قدم هذا المشهد عميد المسرحيين التونسيين الممثل "كمال العلاوي" الذي حضر بشخصيته الحقيقية كرجل مسرح أفنى العمر على الخشبة مبدعًا خلاقًا، مستدلا على فكرة الخلود بالفن من خلال آثار ومؤلفات علي الدوعاجي وبيرم التونسي وعبد اللطيف الحمروني..إلخ لكنه في نهاية المسرحية تكون الخاتمة فلسفية حيث يوسّع دائرة السؤال بالقول "كل نفس ذائقة الموت، ولكن ليست كل نفس ذائقة الحياة".

1-مسرحية "في مديح الموت، إخراج: علي اليحياوي ضمن أيام المسرح بتطاوين، بحث جمالي فلسفي في ثنائية الخلود والفناء، بقلم: مفيدة خليل، 2022/02/22، 11:03

المحاضرة التاسعة: الاتجاه العبثي في المسرح المغاربي

تمهيد

ارتبط مسرح العبث–Absurd باسم الكاتب والمخرج المسرحي الإرلندي الأصل والفرنسي في الإقامة "صموئيل بيكت" في فلسفته "اللاشيء" في البحث عن الحقيقة في الوجود الإنساني بمفهوم اللاحقيقة وعجز الإدراك عن الفهم الحسي للموجودات، وبالتالي تضمنت فلسفته في الدراما العبثية مفهوما مغايرا عن كل نظريات الفن والجمال الممتدة عبر العصر من سقراط إلى أفلاطون إلى أرسطو طاليس وهيقل وكانت وبوجمارتن وبرجسون وكروتشيه وشوبنهاور، وأصبحت فلسفته الوجودية تصب في بالوعات القبح والتفاهة وتمزق الذات الإنسانية من حيث هي موضوع الدراسة في أعماله المسرحية، وليس أدل عى ذلك مما ذهب إليه في مسرحية "في انتظار غودو" في أول عرض لها بباريس عام 1953 ظهرت عن حق الملامح الفنية والفكرية لهذا الاتجاه الجديد، في حركة مضادة للمسرح وأسلوب المعالجة المختلف عن الآخرين، فاق كل التصورات العبثية في المدراس المسرحية بدءا من مدرسة ألفرد جاري في مسرح الدمى ومدرسة أنطونين آرتو في مسرح القسوة إلى المدرسة الدادية والباتافيزيقية والمدرسة السيريالية والرمزية، وبالرغم من مخالفة كل هذه المدارس التمثيلية لفن الدراما للقيم التقليدية المتعارف عليها في المسرح، إلا أنّ دراما العبث تجاوزت المفاهيم والمصطلحات لكل أشكال المسرح المتوارثة والمتعارف عليها وساد بدلها النشاز وجفاء اللغة والخلو من الهدف وكأن التطهير فيها هو تقبل كل صور الفزع للكون الرهيب الذي نعيشه واستسلام إنسان العصر لها، فقد كانت مشاهد الدمار لأحداث الحرب العالمية الثانية لا تزال عالقة بذهنية صموئيل بيكت حيث كان جنديا في صفوف دول المحور ضد الحلفاء، والإحساس الفضيع الذي ضرب فكره نحو رؤية المسرح العبثي أنموذجا مصغرا لفلسفته الكونية في مصير وجود الإنسان من عدمه، ولأول مرة تجسد فلسفة القلق في الفن إلى اللاقلق فمهما كانت الصورة الخيالية تفيض بالوضوح على موضوعها إلا أنّها تفترض عدم وجوده الواقعي ولا معنى الحياة. وهنا يتحول العمل الفني لـ: اللاشيء واللاقيمة

واللاموضوع حين يصير الموضوع يجسد اللاّصلة بمفهوم القيمية عند بيكت بخلق الاصطلاح النقيض لها وهو اللاّقيمية الحياة[1].

أصول مسرح العبث

–السيريالية ودراما العبث

لقد كان للباتافيزقية والسيريالية والدادية وحتى المستقبلية تأثير كبير على ظهور مسرح العبث، ويرى الكثير من نقاد الدراما أن العبثية ما هي إلا تكملة لمسار السريالية التي لم تَدُمْ طويلا وأرسى مبادئها أندريه بريتون عام 1924، وأن الحركة الدادية "أول حركة منظمة لها وجهة نظر عبثية"[2] ولم تكن السيريالية في حقيقة الأمر إلا منهجا فنيا سار على أساليب ومبادئ الدادئيين الذي كان بريتون واحدا منهم قبل إعلانه الانفصال عنهم وعودته لتكملة مسار السيريالية لأستاذه أبولينير الذي كان أول من لفظ اصطلاح السيريالية على الخشبة المسرحية في مقدمة عرضه لثديا تريسياس.

بالرغم أن هذه التيارات الفنية لم تمثل بمعنى الكلمة عرضا دراميا حقيقيا بقدر ما كانت استفزازية دون هدف معين، وكثيرا ما وصفت بالتفاهة لخلو مساحتها الدرامية من الحدث وفعالية الشخصيات –هذا إن وجدت– والديكور، وأيضا لم تسيطر على المسرح بصفة الغالبة أكثر من سيطرتها على الفن التشكيلي والشعر الغنائي، وربما أول عرض حقيقي يحمل ملامح العبثية كان لألفرد جاري –Alfred jarry عن عمله "أبو ملكا"1896 وبعده يأتي عرض غيوم أبو لينير– Apollinaire "ثديا تريسياس"عام 1917 مع أنه كتب فكرة المسرحية منذ عام 1903 والذي كان له بصمة واضحة في أعمال يوجين يونيسكو خاصة في مسرحيته الموسومة "المستقبل في البيض– l'avenir est dans les oeufs" ويقال أن أبو لينير في هذه المسرحية قد أتى ببعض المبادئ

1–شكري عبد الوهاب، تاريخ وتطور العمارة المسرحية، م ن، ص180

2-Voir, A.j. Leventhal, The Beckett Hero, from Beckett, (20 th century Views).

والأفكار التي تشبه لحد ما تلك المبادئ والأفكار التي سار عليها كتاب الطليعة المعاصرة على رأسهم صموئيل بيكت وأوجين اونيسكو وآداموف وغيرهم من رائدي حركة مسرح اللامعقول أو العبث.

وليست رواية "أوبو ملكا" إلا صورة من صور العبث الوجودي في مخالفتها للقيم التقليدية المتعارف عليها في المسرح وفي أسلوب عرضها اللاواقعي وتأكيده على مصطلح "العبث" حيث كتب جاري في مقال له عنونه: عبث المسرح "لا بد لنا من القضاء على أمور بشعة غاية البشاعة، مستغلقة غاية الاستغلاق، تزدحم فوق المنصة بلا جدوى، وأعني بها في الدرجة الأولى الديكور والممثلين"[1] وفعلا كتب هذه المسرحية وعرضها على مسرح من مسارح الدمى، وهي تبتعد عن الواقع كل البعد فهي لا تخلو من الخشونة والمرح البذئ إن صح التعبير أقرب إلى أسلوب كوميديا الفن ومع ذلك حققت رواجا كبيرا في الأوساط الباريسية لجدتها وغرابتها شكلا من جهة، ومن جهة أخرى لغزراة إيحاءاتها الدلالية السياسية مضمونا حيث استمر عرضها المرة تلو الأخرى منذ الحرب العالمية الثانية على المسرح القومي بفرنسا عام 1958 فقد كان لها بعدها الثوري فيما بعد لأنها انطوت على نظرة مستقبلية حملت في طياتها بذور الثورة الفرنسية التي لمحت لها والتي كانت في غاية الشدة والتأثير على الوضع السياسي بفرنسا –فيما بعد- والتي دامت قرابة عشر سنوات(1789-1799) انتهت بانقلاب نظام حكم فرنسا من الملكي إلى الجمهوري الديمقراطي، واستمرار عرض رواية "أوبو ملكا" في أعقاب الحرب العالمية الثانية ينذر بالشر المستطير وبعدوان عاجل على المجتمع الراهن حسب رأي الناقد رولان بارت الذي حاول تحديد مراميها عقب عرضها على المسرح القومي ولم يستبشر بها خيرا.

واتبع أصحاب مسرح العبث نفس أساليب الكتابة الدرامية التي تنافي العرف التقليدي للمسرح الأرسطي الذي أقر أن "محاكاة الإنسان بأخلاقه وانفعالاته وأفعاله، و بهذا رفض أرسطو نظرية

1- تاريخ المسرح الحديث، م ن، ص18

المحاكاة السلبية كلها، لأن الواقع ليس في موضوعات الشعر من حيث هو واقع، بل من حيث هو ممكن، وخصوصا من حيث هي مشابهة الحقيقة التي هي المقولة الأساسية التي تأتي قبل الواقع وقبل الممكن، وهي التي تحكم علاقة الشعر بالواقع، والعمل الأدبي بالطبيعة"[1] ودراما العبث تتجاهل هذه الحقيقة الأرسطية وهي محاكاة سلبية تدور حول الفراغ الرهيب الذي يكمن في الوجود وعندما يتحول لناقوس خطر يهدد البشرية بالفناء الحتمي فأي حقيقة نبحث عنها؟ وتتحول بذلك اللغة العبثية في المسرح من اللغة الجادة – الأساس المتين للدراما الكلاسيكية الأرسطية التي تصنع الشخصيات وانفعالاتها ومواقفها متسايرة مع الأحداث المحبوكة حبكة متقنة الصنع تؤصل للحدث الكامل في العمل المسرحي ببداية ووسط ونهاية – إلى اللالغة في كسر شعريتها وفقدان وظيفتها في التواصل الاجتماعي واللاشخصيات في لاجدوى وجودها واللاأسلوب في اللاحوار ولا التواصل بين الشخصيات واللانفعالات لعدم تجاوب الشخصية مع الحدث وانفصالها عنه واللاموقف لـ: اللاحقيقة التي أكدتها دراما العبث في قصور المنطق والعقل الواعي على فهم الواقع ولا معقوليته لذلك ترى فيه اللامنطق واللاوعي بأضداده وتناقضاته ومصير الإنسان المجهول فيه، حتى العلم والمعرفة لم يعد لهما أي عزاء في الفكر العبثي/ دراما اللامعقول "العلم الذي أصبح في نفسه لغزا يعيا به العقل"[2] بعد الدمار الذي لحق الكون جراء اكتشافاته النووية، وهذا ما جسده بيكت في مسرحيته "نهاية اللعبة" شخصيات لم تكتمل بنيتها البيولوجية وكأنه يقول لنا هذا ما فعلته قنابل الحرب العالمية الثانية بالإنسان المعاصر، فما جدوى العلم والمعرفة عندما ينقلبان لمفهوم الفناء والزوال البشري.

1-الدراما ومذاهب الأدب، م ن،ص97.

2-محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، دار نهضة مصر للطبع والنشر الفجالة-القاهرة، دت، دط، ص34

خصائص مسرح العبث

-لا يهتم مسرح العبث بعرض مشكلات سلوكية أو أخلاقية، ولا مصائر الشخصيات من جزاء وعقاب في مبدأ التحوّل الأرسطوي، ولا بعرض الأحداث في أسلوب الحبكة المتسلسل الدائر حول أزمة معينة والمرتبط بوجود الصراع في شكله الهرمي، كما هو الحال في الأصول الدرامية للمسرح الإغريقية، لأنه يقدم صورة لفوضى اللامعقول التي يتجلى فيه العالم، عالم غير حقيقي وخال من أي معنى للحياة، لذلك جاء تأكيدا على حقيقة يؤمن بها أصحابه ويحاولون فرضها ويوثقونها من خلال نظريات التحليل النفسي كنظريات اللاوعي عند عالم النفس فرويد والنظريات الفلسفية القديمة كعلم الأسطورة، وهذا ما فعله ألبير كامي في أسطورته "سيزيف" حيث كان "لسيزيف كامي أثر كبير على كتاب مسرح العبث وعلى وجه الخصوص بيكت ويونيسكو"[2]، ولا أدل من الفكر الأسطوري في رؤيته للوضع العبثي الذي يدور فيه الإنسان مثل أسطورة أوديب وماذا فعلت به الحياة من عبث الأقدار، فنراه في نهاية المسرحية لصوفوكليس يسلّم في كل شيء ويخرج بلا شيء من قصره وملكه إلى عالم آخر غير عالم الحقيقة الذي لم يعد يعني له شيئا سوى رؤيته له رؤية عبثية . ولعل هذا أهم مثال واضح لامتدادات مسرح العبث للمسرحية الأسطورية في الحياة الإغريقية لدى أبرز ممثليها أرسطو طاليس وصوفوكل وغيرهما.

-الدياليكتيك: لهجة الدياليكتيك الهيجلي واضحة في مسرح العبث لأنه مليء بطرح التناقضات في الواقع لحد لا معقوليتها بما أفاد من طرق التصوير اللاشعورية والخارجة عن نطاق التصوير

1-ينظر: سامي خشبة، قضايا المسرح المعاصر، منشورات وزارة الإعلام – الجمهورية العراقية، 1977، ص 10.

2-نادية البنهاوي، بذور العبث في التراجيديا الإغريقية وأثرها على المسرح المعاصر في الغرب وفي مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998 ص9

الطبيعي، والهدف من وراء ذلك هو الكشف عن جوهر العلاقة بين الموجودات وتعرية لأوجه الحقيقة وإنكار منطقيتها، يقول محمد غنيمي هلال "ربما مهدت الدياليكتيكية الهيجلية لهذا الاتجاه، حين

رأت أنّ تناقض قضيتين لا يقتضي بالضرورة أن إحداهما خاطئة. فكل قضية في نفسها نتيجة صراع قضيتين سابقتين كانت هي النتيجة التركيبية لكليهما، ثم تتصارع –بدورها–مع قضية أخرى للتولد عنها قضية تركيبية أخرى تتعرض لما تعرّضت له سابقتها"[1] وكتاب العبث يعكسون بقدر متفاوت من إطلاق العنان لحريتهم الفكرية في عرض التناقض الاجتماعي الذي يعيشون داخله، تناقض الكون كله وهو تناقض الإنسان الكبير في أعماقه الذي يكشف رهبة الصمت والمستتر فيما وراء الشارع ما بعد الحياة، وهم لا يضعون شيئا أو أحدا موضع المناقشة سوى الشك اليقيني بلا معقولية الوجود كما أنهم يتحاشون أي صراع دياليكتيكي ولو في استخدامهم للغة الجدل فهي عقيمة لأنها تصف الإنسان معزولا ومحروما من التاريخ .

–المزج بين المأسوي والهزلي ولا يقبل الحدث والتسلسل السببي، فمبدأ العلية مرفوض عند أصحاب العبث مما أوجب النقاد وصفه بالنزعة المسرحية المضادة للمسرح وغياب الدافع في المسرحية العبثية "مدفوع بطبيعة موضوعها، وهذا الموضوع هو نمط من الحياة دون مذهب محرك .. ودون دافع.. المسرحية تبقى إذن على مستوى التجريد"[2].

–كما يشكل التهكم والسخرية فيه اللذة والمراد العبثي الذي يكشف عن النفاق والكذب واللاحقيقة في الحياة، لذلك فمطلوب حضورهما بقوة في مسرح العبث فهما "من أهم الأسلحة في توجيه الازدراء إلى الرياء والنفاق الذين يسيطران على الحياة في مجتمعاتنا"[3] مما يؤكد على عبثية الوضع الإنساني في هذا الوجود الزائف.

1–محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، م ن، ص33

2–رياض عصمت، البطل التراجيدي، م ن، ص177

3–محمد زكي العشماوي، المسرح أصوله واتجاهاته، م ن، ص143

– عدم الإيمان بالنظام الذي يخضع له هذا الوضع الإنساني، وربما في هذه النقطة ذات المحك السياسي يقترب أصحاب العبث من الرؤية الأيديولوجية للمسرح الملحمي ولكن تبقى الفوارق بينهما

كثيرة خاصة في أساليب التصوير الفني لكل منهما، كما الحال في "سجناء ألتونا" لسارتر حيث شخصية "فرانتز" تكشف المستتر وهو "فريسة لنوع من عذاب الضمير لم يعد يطيق فيه حياة الناس، ويلقي التبعة فيه على أبيه أوّلا، ثم على من زجوا بألمانيا في الحروب، ثم على العصر كله، ن هذا الفتى نشأ نشأة دينية يؤمن فيه بآراء لوثر وبالضمير الإنساني"[1]، وكذا الحال في "نهاية اللعبة" لبيكت وما جنته كوارث الحرب العالمية الثانية من دمار إنساني شامل للإنسانية هز مواطن الثقة في الأنظمة الحاكم للعالم وكفر بها، وفي مسرحية "باراباس" لمؤلفها ميشيل جيلد رود وقصف عبثي واضح في النزعات الدينية لإنسان العصر وحكم المقصلة في الأخير يؤكد عبث جهد الانسان في الحياة لتحقيق طموحه فلا باراباس المجرم ولا الرسول عيسى البريء ينجوان من المصير العبثي ورفض واضح من الكاتب في مسايرة النظام الذي مثله بنظام الحاكم الروماني "بيلات" وضمن مسرحيته " بذلك التساوي بين الفدائية في المسيحية وبين الطرف الآخر فكلمة الله المحسمة في الإنسان مصيرها في المسرحية مصير الإنسان الذي ألّه نفسه. وفي النهاية تتأكّد أسطورة الحمق أو العبث التي تتطلّب السيطرة على العالم بالقضاء عليه"[2] في النقد المسرحي ويتضح من خلال هذه الأعمال المسرحية وغيرها من دراما اللامعقول أن أصحابها يمتازون بلغة ميتافيزيقة مذهلة وتصوف لا تظهر له عقيدة وحتى حين يتسم نتاجهم بمسحة دينية كما في مسرحية باراباس فإنها مطمسة –لا تظهر– بإيغالها في فكرة التشاؤم* والمصير البائس ولغة الصمت والفراغ الرهيب للكون.

–تختلف اللغة في مسرح العبث اختلافا واضحا عن اللغة المألوفة في حياتنا العادية فهي غالبا ما تكون

1–محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، م ن، ص21

2–م ن، ص35

*Voir; Ruby Cohn, Philosophical Fragment in the Works of Samuel Beckett , (20 th century Views).

مكسرة، غير كاملة وناقصة من ناحية التركيب لاكتمال المعنى المطلوب لأصحابها وهو لا جدوى التواصل بين الأشخاص في الحياة. وهي لغة تفتقد لكل المؤهلات المنطقية والشعرية الجمالية التي كان يعتمد فيها في التأليف المسرحي، فهي عادة تتصف بعدم التناسق الماثل في الحياة ولكنها في نفس الوقت تمتاز بلذة خاصة بالنسبة لمن يفهمها والمتأثرين بهذا الاتجاه الجديد، يجد فيه جمالية خاصة في التحليق بخيال المتلقي في عالم خاص جدا واستثنائي عن العالم المحسوس الذي يعيشه. ربما هذه اللغة نستشعرها في خوالجنا أو عوالمنا الداخلية لما نعيشه من تشظي الأحاسيس وانشطارها في إحساسنا بالغربة من هذا المكان الذي يجمعنا به ولا نعرفه أو حتى يستعصى علينا معرفته على الرغم من أننا مرتبطين به —بالفطرة–بيولوجيا واجتماعيا. فيما يلي أنموذجا منها في مسرحية نهاية اللعبة لبيكت:

هام: هل نسيتنا الطبيعة

كلوف: لم تعد ثم طبيعة.

هام: لاطبيعة بعد !! أنت تبالغ .. !

كلوف: فيما حولنا,,

هام: ولكننا نتنفس..ونتغير..ونفقد شعرنا وأسناننا .. ومثلنا العليا

كلوف:إذن الطبيعة لم تنسنا..

كلوف:ولكنك تقول لم تعد ثم طبيعة .. [1]

ويتضح لنا من هذا المقطع أن اللغة في مسرح العبث تتصف بالسخرية والاستهزاء مما يستدعي الضحك وحضور صنف آخر من الكوميديا وهي كوميديا العبث، ومغرقة في النظرة التشاؤمية للوجود وسوداوية الحياة وفقدان الوعي الإنساني أمام الضغوطات الممارسة في تدمير حقوق الإنسان بفعل

1- محمد غنيمي في هلال، النقد المسرحي، م ن، ص40.

الأنظمة والسياسات المنتهجة في تسيير شؤون المجتمعات، مما يستدعي حضور التراجيديا من منطلق هذا الأدب العابث والموغل في نظرته الحالكة إلى الجانب اليائس من حياة الإنسان.

نماذج من مسرح العبث

– "أسطورة سيزيف" لألبير كامي

كتب ألبير كامي أسطورة سيزيف عام 1942م معبرا من خلالها عن وجهة نظره العبثية في الحياة والتي كانت باعثا مباشرا في ظهور دراما العبث وتأثيرا خاصا على كتاب العبث من بعده وممن عاصروه، ويذكر النقاد أن بيكت نفسه رائد مسرح اللامعقول تأثر في كتاباته المسرحية بهذه الأسطورة على رأسها مسرحية "في انتظار غودوت" على أن بيكت ضد فلسفة التفاؤل والقبول الذي يرفضها بقوة في منهجه التأصيلي للمسرح – الخارج عن التقاليد المألوفة والفكر العرفي- طارحا بديلا عن ذلك فلسفة اللاشيئية في المسرح، بينما ألبير كامي نجده يتوسع في فلسفته بطرح مغاير وبديل في نظريته الجديدة للتشاؤم الإيجابي ذات الطابع الاجتماعي متأثرا -بلا شك- بآراء عالم الاجتماع الفرنسي دور كايم وعالم النفس كارل يونغ في دراساتهما عن الضمير الجمعي أو الوعي الجماعي مشيرين إلى المعتقدات والمواقف الأخلاقية المشتركة والتي تعمل كقوة موحدة داخل المجتمع والتي من شأنها أن تخلق موقفا إيجابيا اتجاه أي معضلة وجودية يتلقاها الإنسان في تضامن كلي مع الآخرين الأحرار في الموقف يقول كامي "وفي نطاق هذه الحرية والمسؤولية المشتركة معا، يكتسب التشاؤم نفسه صفة إيجابية، لأنهم رتبط بموقف عيني محدد، ثم لأنه تشاؤم اجتماعي مرتبط بالجهد الإنساني الدائب في سبيل تحقيق وجود إنساني مشروع"[1]، فبالرغم من أنه يعرض في حكايته سيزيف جهد إنساني دائب عابث أي بلا جدوى فهو يأمل في بصيص نور من وراء تلك السوادوية الحالكة في الفضاء الدرامي التي تعجّ فيها شخصياته الوجودية ويدعوها للتواصل بدل التنافر والأمل بدل اليأس

1- محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، م ن، ص34

والاستسلام إلى الاضمحلال في ألوان الاغتراب الوجودي،، بمعنى آخر يتعدّى حدود هذا التصوير الجاحد للجهود الانسانية وهو عبثية وضع الإنسان في الكون إلى جانب إيجابي وهو الموقف الجديد الذي لم يستطع التنكر منه لأنه قبل كل شيء يعد واحدا من أصحاب الفلسفة الوجودية.

تعود أسطورة سيزيف إلى القرن الثالث قبل الميلاد مما يؤكد تأصل جذور مسرح العبث في المسرح اليوناني القديم في أعرق تراجيدياته لأنها في النهاية تؤول بالمصير العبثي للبطل التراجيدي، وتعتبر حجر أساس مسرح العبث المعاصر، وتقوم فكرة الأسطورة في غضب الآلهة من سيزيف فتصدر حكمها القاسي عليه في الجحيم بأن يدحرج الصخرة الضخمة إلى قمة تل عال وما يلبث أن يفعل ذلك حتى تعود الصخرة إلى الأسفل ولا يزال في جهده العابث لكن دون بلوغ المراد، والمدهش في النقد أن "الآراء على اختلافها بشأن السبب الذي جعله يعمل بلا جدوى في العلم السفلي – تصل إلى أن سيزيف هو البطل العبثي اللامجدي بحق قديما وحديثا، من خلال عذابه اللانهائي. بجانب كراهيته الشديدة للموت والعالم السفلي المظلم البارد، وعاطفته المتحمسة للحياة، من أجل ذلك حكمت عليه الآلهة بذلك العقاب الرهيب الذي يكرس له كيانه من أجل تحقيق لا شيء يعود علي الآلهة أو عليه بنفع ولذلك يظل في عمله المضني للنجاة بنفسه من حياة الجحيم والموت الذي يمقته لكن عبثا يحاول"[1].

وهي الفكرة التي انطلق منها ألبير في إبداعه الفني الحديث "أسطورة سيزيف" محتفظا بأصل الحكاية فيها وروح الفكر الأسطوري الذي يقترب إلى حد كبير من الفكر العبثي والروح العبثية التي تتلاحم والجو الروحاني لعالم اللاأسطورة والتفكير بالغيبيات، حيث يربط ألبير كامي بين مصير سيزيف في الجحيم ومصير الإنسانية في الكون ويشركاهما في الجهد العابث بلا جدوى، ولا يهتم كامي إلى مسببات هذا العقاب الذي ألحق ببطله التراجيدي لأنه يرفض السببية ولا يؤمن بها شأنه في ذلك شأن كتاب العبث جميعهم، وإنما يسلط الضوء على فكرة العبث ذاتها في لا معقولية الوضع الإنساني

1- بذور العبث في التراجيديا الإغريقية، م ن، ص 15

وهو يدأب في جهوده من أجل تحقيق شيء يريده أو كلف به، فكل محاولة جديدة من سيزيف بدفع الصخرة إلى الأعلى إنما هي محاولة أخرى ميؤوس منها في جري الإنسان وراء الوجود فلا مجهود ينفع ولا هدف يتحقق، فيحس باللاعدالة الإلهية وعبثا يبحث عنها في هذا العالم المليء بالتناقضات والتفاهات، لذلك كامي يهرب في تصويره الجاحد للجهود الإنسانية القاصرة إلى عالم الحلم والصور فيعرض لنا حكاية سيزيف في العالم الآخر–وهو الجحيم– غير عالم الحياة والواقع حتى يتسنى له طرح الشائك في تصوره الفني ومعتقده الفكري وهو اللامنطق واللاحقيقة في مسائل الوجود وهي خاصية من خصائص مسرح العبث أن أصحابه "يؤمنون بأن العين الحالمة ترى من الحقائق ما لا يقل أهمية مما تراه العين الساهرة "[1] ويقصد بالساهرة العين الواقعية ، وعلى الرغم من ذلك يجاهد ألبير كامي في فلسفته العبثية نحو تشاؤم إيجابي.

–المغنية الصلعاء ليوجين يونيسكو

بدأ يوجين يونيسكو –مواليد 1912 روماني الأصل وفرنسي الإقامة– قصته مع "المغنية الصلعاء" مع كتاب لتعلم الإنجليزية في محاولة تعلمه الغة الإنجليزية فأصيب بلبس الكلمات والعبارات، فبدى له جديد الكلمات وجديد الحقيقة يقول فاكتشفت أن أيام الأسبوع سبعة ..آه ..هل هي حقا سبعة .. يا للعجب ...مع أني أعلم أنها سبعة وهكذا حكايته مع صياغة دراما العبث، مع أنه لم يكن يوما له ميولا في الكتابة المسرحية، مواصلا وأكتشف أن السقف في الأعلى والأرضية في الأسفل في أسلوب ساخر للحياة هل فعلا هي كذلك مع أني أعرف مسبقا ذلك الأسفل وذلك الأعلى لكني عاجز على أن أعرفه كيف ولماذا إلخ كان في كل مرة يكتشف جديد الحقائق مع أنه تعرف عليا سابقا إلا أنها تبدو لديه الآن مجهولة، وحاول نقل تلك الحقائق الأساسية التي اكتشفها من جديد –من وراء تعلم لغة جديدة كانت الإنجليزية– إلى الآخرين، وبالرغم من أنه لم يكن محبا

1–محمد زكي العشماوي، م ن، ص 144

للمسرح أو مهتما به في بداياته إلا أنه وجد نفسه من غير شعور تتلاعب تلك الكلمات في ذاته فتحدث أثرا جميلا على نفسه في المداعبة وصور السخرية في الحياة وعبثيتها التي عشعشت فكره، ووجد نفسه دون أن يدري يكتب مسرحية عن تلك الحقائق المكتشفة من جديد في لغة أخرى أراد تعلمها عبث الكلمات والعبارات الذي وجد فيه عبث الحياة ، كانت تلك المسرحية هي المغنية الصلعاء وفي الحقيقة لا تظهر أية مغنية على المسرح "وأطلق يونيسكو على المسرحية التي كتبها بتلك الطريق (المغنية الصلعاء) لأن المسرحية لا تحوي أية مغنية صلعاء أو غزيرة الشعر"[1] وهذا عامل من عوامل الاستفزاز التي يلعب عليها مسرح العبث أو اللاّمعقول إلى جانب السخرية والاستهزاء من عبث وجودنا في هذا الوجود وإعطائه أهمية أكثر منه فلا شيء يستحق ذلك...ومن هنا بدأت رحلته مع المسرح في عالم استكشافي رهيب للحياة مفعم بالسخرية والضحك المستفز والصياغة المدهشة والغريبة لأسلوب الإخراج فيها فات حدود المألوف إلى اللامألوف في العرف المسرحي السائد، وقد ساعده في ذلك تأثره بالرمزيين ميترليك وفرانسيس جام في أساليب صياغاتهم المسرحية التي تعتمد الأحلام والعقل الباطن والرمز وهروب الإنسان من الواقع، مع فارق واحد هو أن تلك التلقائية التي كان يكتب بها عبر دوافع اللاوعي في ذاته المبدعة كانت مسطرة الأهداف لتحقيق العمل الفني الناجح، فقد كان جد طموح وصبور لأجل تحقيق هذا الحلم من خلال طرحه الفكري لمفهوم العبث في المسرح –اكتشاف المسرح بمعناه الحقيقي دون خداع ودون إيهام ودون تغذية عقول الناس بثقافات كاذبة.

اكتشف يونيسكو من خلال المسرح حواره لعوالمه الداخلية وتلك الفوضى والتناقضات في أفكاره التي لا يعرف لها ترتيبا أوصياغة عبر أدب آخر غير فن المسرحية بحيث يتمكن من خلق جو اللعب للكلمات ليجسد أفكار العبث في الحياة بطريقته الخاصة.

1-كلود ابستادو، يوجين نيسكو، تر: قيس خضور، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1999، ص16

لم يكن كاتبا بارعا يجيد الحياكة اللغوية ولكنه كان ماهرا في التلاعب بالعبارات والألفاظ والتي صنع منها لغته المسرحية الخاصة في أول تجربة له"المغنية الصلعاء".

تدور أحداث المغنية الصلعاء حول أسرتين برجوازيتين هما(آل مارتن)، و(آل سميث)، اللتان فقد أفرادهما كل اتصال لهم بالواقع، وبالآخرين، حتى الزوج والزوجة لا يعرف احدهما الآخر، وأصبح وجودهما مجرد تكرار يومي، فهما فاقدين لهوياتهما، لذا أصبحا قابلين لتبادل الأدوار، فليس هناك تطور للأحداث فالمواقف تتكرر، بل أن الشخصيات يصيبها فقدان الذاكرة، فعلى الرغم من أن الأسرتين تربطهما صداقة ويتزاوران باستمرار، فان كل واحد من أفراد الأسرتين لا يتذكر الآخر، ولا يستطيع التعرف عليه .

اكتشف يونيسكو من خلال المسرح ذاته المتشظية في عالم مليء بازدحام الأفكار وتناقضات الواقع، ولم تلق المسرحية إقبالا أمام زحمة العروض لأشهر المسرحيين وقتها كبريخت الذي كانت تعرض له مسرحية "القاعدة واللاستثناء" وكافكا بمسرحيته "حارس المقبرة"، ولم يفشل بل أعاد عرضها على مسرح لاهوشيت لسنوات متتالية من الخمسينات 51 و52 و56 ووصل قمته في عرضها حوالي أربع مائة وخمسة وأربعين مرّة وكان في كل مرة يكتشف الجديد ويحاول الكرة ثانية لفرض أفكاره في المسرح الجديد، في بادئ الأمر قلة من اعتقدوا في موهبته الفنية، ولكن ما إن تمعّن النقاد فرجتها حتى أيقنوا أن هذا الشاب يمثل تحوّلا خطيرا في مجرى الكتابة المسرحية والمسرح ككل بأساليبه الإخراجية المعتمدة وأنها هجوما على الواقعية وعلى تقاليد المسرح كلها، وكان حاضرا وقتها "جاك لومارشان، رونيه سوريل، جوستافجولي، جان بولان رومان سالاكرو، الذين أدركوا مغزى هجوم يونيسكو"[1] هذا كان عام 1950، وقد اعتبر أندريه بريتون ومرافيقه أن تجربة "المغنية الصلعاء" أكبر نجاح للسيريالية فأخير قدّر لها "أن تنتصر في المسرح وأن يونيسكو هو أفضل ثمرة أدبية للحركة السيريالية"[2]، رغم

1-يوجين يونيسكو، م ن، ص117

2-نهاد صليحة، المدارس المسرحية ، م ن، ص126

أن يونيسكو نفسه لم يذكر أبدا أنه كان يوما سيرياليا بالرغم ولكن وجد حريته الفكرية فيها وحررته من تقاليد الكتابة الدرامية المتوارثة والتي كان ينبذها بقوة، وكان يميل أكثر للباتافيزيقية ويفخر بانتمائه لها، متأثرا بأسلوب الكتابة الكوميدية عند ألفرد جاري وطريقة عرضه المثيرة، مستوعبا أفكاره وفلسفته العبثية "وروح الكوميديا التي اعتقد جاري أنها الوسيلة الوحيدة لتناول الحياة في عبثيّتها المتناهية"[1] لكن أكثر مبالغة وتمرّدا منه.

وواصل بعد عرض المغنية الصلعاء يونيسكو كتاباته بنفس الأسلوب العبثي ففي مسرحية الكراسي تقوم الفكرة على شخصية خطيب أبكم يتوجه برسالة إلى أشخاص غير موجودين، وكعادته تراوضه فكرة اللاجدوى والغموض والحلول الخيالية التي تسيطر على نصوصه، كما قدّم مسرحيات عديدة على قدر استفزازها للجماهير على قدر ما كان يونيسكو مصمما على نهجه في مسرح العبث يحاول اكتشاف ذاته مرة بعد أخرى لكن عبثا يحاول وهذه هي فكرة الإكتشاف المتجدد لديه بالشيء مع أنه كان عالما بذلك الشيء من قبل ومع ذلك فهو لا يعرفه ويكتشفه من جديد وهكذا عبثية الحياة وعبث الدراما لديه. ويذكر أنه لما ابتدأ مشوار ممثلا مسرحيا على مسرح الأوفر بباريس مع نيكولا باتاي، كان يقف موقف العابث من ذاته في الشخصية التي يتوجب منه تقمصها كيف للمرء أن يستطيع فهم شخصية أخرى وهو عاجز حتى على فهم شخصه في هذا الوجود، فعندما أدى شخصية ستيبان تروفيموفتش المستوحاة عن مسرحية"المموسوسون" لدستوفسكي اقتبسها عنه كاكيا فيالا لم يكن في تمام وعيه بالشخصية، هذا عن يونيسكو الممثل والكاتب والمخرج المسرحي فكرا متمردا على لغة الواقع وقدم لنا دراميات عبثيات عديدة منها: الدرس، الكراسي، ضحايا الواجب، عدوانا مشابها على الجمهور إلى غيرها من المسرحيات التي أثبت فيه ذاته العابثة بالوجود ولا ترى في شيئياته وكلماته وعباراته إلا العبث في أسلوب "اللعب" على تحويرهـا إلى اللاوجود واللامعرفة مع العلم مسبقا بأنه يعرفهـا ولكن في نفس الوقت لا يعرفهـا بمجرد

1-نهاد صليحة، المدارس المسرحية، م ن، ص 129

التقرب منها وتصبح هاجس المجهول في عالمه اللامعقول، كانت ببساطة خلاصة وجهة نظر يونيسكو في دراما العبث كلمات يعتريها الخواء الكوني فتصير شخصيات بلا شخصيات وأحداث بلا أحداث ولغة بلا لغة والتواصل فيها هو القطع والبتر وعزلة الإنسان في الحياة.

نماذج من دراما العبث في المسرح المغاربي

تجليات العبث في مسرحية في "انتظار سي مبروك"

– مشهد من مسرحية "في انتظار سي مبروك" في عرض علاقة السيد بالعبد –

تقع مسرحية "في انتظار سي مبروك"[1] في تناص تاريخي/فلسفي من حيث الفكرة مع نص صموئيل بيكت المسرحي "في انتظار غودو" وتعتبر اقتباس لها، حيث بنت أساسها الفلسفي عليه، مكونة من أربعة شخصيات "استراغون وفلادمير، وبوزو وليكي" بأسماء محلية مغربية ، غريبة في بنائها الدرامي من حيث المنطلق الفكري تنتظر دون جدوى في شخص يدعى "غودو" وهذا الشخص لا يظهر في المسرحية وهو"سي مبروك" في المسرحية المغربية.

كتبها بيكت عام 1953 عن جفاء الوجود في لا معنى الحياة وتفاهة البحث فيها عن الحقيقة والمصير المجهول للإنسان، شخصان لا يعملان شيئا غير الانتظار هما فلادمير وستراغون اللذين يتّسمان بالثرثرة طيلة المسرحية دون وجود أية لغة تواصل بينهما ويبلغ البله منهما قمته في التفاهة ولا معقولية الأشياء، ولا يفكران حتى في الافتراق أو الاتفاق "يجلسان على حافة طريق ريفي بجوار شجرة ينتظران غودوت الذي يعتقدان أنهما على موعد معه.كلاهما يفكر في ترك الآخر ولا يفعل. يتحدثان عن أشياء كثيرة: استراغون عن حذائه الذي يؤلمه، وفلادمير عن اللصين الذن صلبامع السيد المسيح، وعن خلاص أحدهما ولعنة الآخر، ويفكر الإثنان بالمضي لكنهما يتذكران موعدهما مع غودوت"[2] وكأن بيكت عن طريق تجسيده لهذه العلاقة الاعتباطية يمثل تمسك الإنسان بالحياة دون أن يدري إلى أين تأخذه فهو عاجز عن تفسير مواقفه منها وعاجز عن اتخاذ قرار في مصيره غير الانتظار، والانتظار فقط لدرجة الملل والضيق من تواجدهما في ذلك المكان من الشجرة العقيم على خشبة المسرح لأنها تبدوا عارية ومظاهر الطبيعة من حولها شاحبة والكآبة تملأ الفضاء المسرحي.

ولا يستطيع المتلقي العادي أن يفهم حقيقة ما يعرض أمامه غير التذمر وربما الانصراف من القاعة، لذلك فهي تستدعي متلقيا يقضا ومتفلسفا يستطيع استوعاب العمل وتحليله فكريا، وأيضا متلقيا واعيا في تفسير الجوانب الفلسفية والنفسية للعمل الفني.

1-مسرحية: في انتظار سي مبروك، إخراج الطيب الصديقي (لقطات مأخوذة من (vcd)

2-البطل التراجيدي في المسرح العالمي، م ن، 157

وقد استطاع المخرج المغربي الطيب الصديقي في عمله المسرحي "في انتظار سي مبروك" الاحتفاظ بفكرة الموضوع المبنية على الانتظار مع إسقاطها في بيئتها المغربية واستعمال اللفظ المتداول فيها "سي مبروك" بدل "غودو" وهو شخص ينتظرونه للاستبراك به –أخذ البركة منه– لنيل الرضا والخير على يديه وهي عادات تخص العرف الاجتماعي لسكان المنطقة توارثوها أبا عن جد. كما احتفظ بتيمة الشخصية المجهولة في سي مبروك فهو شخص لا يعرفونه ولا سبق لهم رؤيته في لهجة العبث المغاربية المتسمة بشيء من السذاجة والبله والتشرد. ويعالج فيها الوضع السياسي والاجتماعي المزري للواقع المعاش من إدمان للمخدرات بكل أنواعها كما يعرض علاقة العبد بسيده، وكيف يصنع الفرد عبوديته بيديه وهو لا يعلم عندما يصدق تلك الوعود الكاذبة لأسياده ويشتغل لحسابهم في العمليات الانتخابية التي تشغل أصحاب السلطة والنفوذ، وما أن يصلون إلى مبتغاهم حتى يزجون به الحضيض ليعيش الذل والقحط والجوع.

ولم يعتمد في تجسيد هذا العرض سينوغرافيا ضخمة كما هو الحال في المسرح الملحمي ولا ديكور مركب بل اعتمد سينوغرافيا بسيطة على طريقة المسرح الفقير لغروتوفسكي في تجسيد الأحداث وعمل الشخصيات بأسلوب محلي غلب عليه الطابع البدوي ليكون قريبا من المتلقي المغربي ومستحبا يجلب انتباههم ويهز مشاعرهم ويؤثر فيها تأثيرا دافئا لأنه مدلولوهم الثقافي، ويجعلهم في قائمة الانتظار –هم –أيضا بمعنى آخر تستهويهم فكرة الانتظار فلا يجدون بدا غير الانتظار معهم وانتظار الغائب المجهول وفي الأخير لا يأتي.

وما نلاحظه من مشهد المعايشة أن فكرة تحطيم الجدار الوهمي لا يبالي بها كتاب مسرح العبث بل الذي يهمهم هو جعل المتلقي يندمج مع فكرة العبث المعروضة ويؤمن بها، ويضحك من المواقف السخيفة والتي تستدي السخرية والتهكم لكن فعل الضحك هنا غايته في مسرح العبث "فهو من ناحية تدميري: يهدف إلى تحطيم المظهر المألوف للوجود. وهو من ناحية أخرى بنّاء: وذلك حين يقيم التهكم أمامنا عالما جديدا، فهو بالنقد الذي يمارسه على الروابط العادية للصور والكلمات والأشياء والسلوك يولّد فينا صداما يفضي بنا إلى ارتياد عالم الفوضى الأصلي الذي ينحدر عنه كل

عالم منطقي بعد ذلك ... وقد يؤدي هذا إلى الارتداد عن الإعتقاد المطلق في موضوعية الحقائق الخارجية"[1] وهو ما عمد إليه الطيب الصديقي تعرية الواقع وجعله مكشوفا أمام العيان.

وقد استخدم أدوات مسرح اللامعقول حيث كانت اللغة شعبية مقتضبة اقتربت من لغة بيكت ذات بعد فلسفي وغير كاملة الجمل والحوارات غير مكتملة، وأضفى عليها الجو الكوميدي مع إبقاء الجوهر الإنساني تراجيديا محضا بعرض مأساة انتظاره في هذا الوجود البائس، فشكلا تظهر المسرحية كوميديا صارخة لكن في عمقها مأساة الإنسان المعاصر، فراغ رهيب للمحيط المعاش بسبب غياب العدالة وتفشي العبودية في أشكال مختلفة من التبعية القسرية.

((مشاهد من مسرحية في انتظار غودو لصاموئيل بيكت-Waiting For Godot))

*Voir; Gunther Anders, Being Without Time : on Beckett's Waiting For Godot , from : Beckett

قائمة المصادر والمراجع

المصادر

1. أرسطو، فن الشعر، تر:ابراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو امصرية-القاهرة، د ط، دت.
2. إلياس ماري حسن، حنان القصاب، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان.
3. التيجيني بن عيسى، معجم مشاهر المسرح العالمي المسرح الإغريقي والروماني، مطبعة ميم تلمسان –الجزائر، 2012/
4. عز الدين جلاوجي، حب بين الصخور، مسردية، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر،دط، 2019.
5. عز الدين جلاوجي، غنائيّة الحب والدم،مسردية، منشورات المنتهى للطباعة والنشر .
6. مسرحية الأب لستراندبيرج، إخراج جدي قدور، شريطVCD، 2005/2004.
7. مسرحية GPS، إخراج: محمد شرشال، إنتاج المسرح الوطني الجزائري 2019
8. مسرحية "الحضرة" للمخرج فاضل الجزيري، مهرجان قرطاج 1993.
9. مسرحية في انتظار غودو –Waiting For Godot، تأليف وإخراج: صموئيل بيكت، شريط VCD
10. مسرحية ضمير يحاكي ضمير (القرص المظغوط)، نص: ناصر محمد هشام ، إخراج: دين الهناني جهيد، شريط VCD
11. مسرحية "في مديح الموت، إخراج: علي اليحياوي ضمن أيام المسرح بتطاوين، شريط VCD
12. -توفيق الحكيم، مسرحية: ياطالع الشجرة، القاهرة:مكتبة الآداب،1976.
13. -Kateb Yacine; Les ancetres redouble en Férocité; Editions de Seuil; .Paris; 1959

المراجع (المراجع العربية والمترجمة إلى اللغة العربية)

1. إبراهيم حمادة، هوامش في الدراما والنقد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1988.
2. أحمد عثمان، المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان، ط1، 1993.
3. الأراديس نيكول، المسرحية العالمية –الجزء الرابع، تر: شوقي اللبري، دار هلا للنشر والتوزيع، ط2000/1.
4. إريك بنتلي، نظرية المسرح الحديث، تر: يوسف عبد المسيح ثروت، دار الشؤون الثقافية العامة-آفاق عربية العراق-بغداد، ط2، 1986.
5. أسامة فرحات، المونولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط/1997.
6. ألكسندر، العناصر الأساسية لإخراج المسرحية، بغداد، تر:سامي عبد الحميد، دار الحرية للطباعة، 1974.
7. أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال-أعلامها ومذاهبها، الهيئة المصرية العامة للكتاب-مكتبة الأسرة،2001.
8. برنار دورت، قراءة بريشت، تر: جورج الصائغ وماري لور سمعان، دراسات نقدية عالمية، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية-دمشق، 1997.
9. بليزايتون كاترين، مسرح مايرهولد وبريخت، تر: فايز قزق، المعهد العالي للفنون المسرحية،دمشق، 1997.
10. بوريس زاخافا، إعداد الممثل، تر: توفيق المؤذن، مطبعة مدبولي، القاهرة، 1998.
11. بيتر بروك، النقطة المتحولة-أربعون عاما في استكشاف المسرح، تر: فاروق عبد القادر، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، أكتوبر 1991

12.تليمة عبد المنعم، مقدمة في نظرية الأدب، دار العودة، بيروت، 1979.

13.ج.ل.ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، تر: محمد جمول، الهيئة العامة لمكتبة الإسكندرية، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق،

14.جنفيف سيرّو، تاريخ المسرح الحديث، تر: بدر الدين قاسم، مطبعة جامعة دمشق1394هـ/1974م.

15.جيرزي غروتوفسكي، نحو مسرح فقير، تر: كال قاسم نادر، دار الشؤون الثقافية العامة(آفاق عربية) وزارة الإعلام والثقافة، بغداد، 1986.

16.رياض عصمت، البطل التراجيدي في المسرح العالمي، دار الطليعة للطباعة والنشر-بيروت/لبنان، ط1، 1980

17.رياض موسى سكران، (مقارنة قرائية في الرؤية الإخراجية لإبراهيم جلال ونظرية المسرح الملحمي)، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 2001

18.س و.داوسن، الدراما والدرامية، تر: جعفر صادق الخليلي مرا وتق: عناد غزوان إسماعيل، منشورات عويدات بيروت- باريس،ط،1989

19.س.و.داوسن، الدراما والدرامية، تر:جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات —بيروت، باريس.

20.سامي خشبة، قضايا المسرح المعاصر، منشورات وزارة الإعلام ــ الجمهورية العراقية، 1977 .

21. سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، عالم المعرفة - سلسلة كتب ثقافية يصدره المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1979.

22.سلطان مصطفى، تشكيل المناظر في مسرح الهواة-رؤيتي، أكاديمية الفنون، مصر، دط، دت.

23.شكري عبد الوهاب، تاريخ وتطور العمارة المسرحية، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الإسكندرية، 2007.

24.شكري محمد عياد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب-الكويت، 1993

25.عادل الناوي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 1987.

26.عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب – مع منشورات ونصوص لأبرز أعلامها، من مشورات اتحاد الكتاب العرب 1999.

27.عبد القادر القط، فن المسرحية، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان-القاهرة، ط1، 1998

28.عصام الدين محمد علي، صحوة العقل مع تاريخ المذاهب الفلسفية، منشرة المعارف-الإسكندرية.

29.عقيل مهدي يوسف، أسس نظريات فن التمثيل ، الكتاب الجديد، المتحدة،ليبيا، ط2001/1.

31.علي عبد الحسين الحمداني وعبود حسن المهنا، التواصلية في أداء الممثل، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2014.

32.عمر الدسوقي ، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها ، دار الفكر العربي ـ القاهرة ، دت.

33.فايز ترحيني، الدراما ومذاهب الأدب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، 1988/1.

34.فيسفولد مايرهولد، في الفن المسرحي،ح2، دار الفارابي، بيروت، ط1979/1.

35.فيكتور هيغو، مقدمة كراموبل- بيان الرومانتيكية، تر: علي نجيب إبراهيم، دار الينابيع للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 1994، د ط.

36.فيليب فان تيغيم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، تر:فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، فرنسا. إبراهيم حمادة، من حصاد الدراما والنقد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987.

37.كلود ابستادو، يوجين نيسكو، تر: قيس خضور، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1999

38.كمال ممدوح حمدي، الدراما اليونانية، دار المعارف: الهيئة العامة لمكتبة الاسكندرية –القاهرة، دت.

39.لطفي قام، المسرح الفرنسي المعاصر-مذاهب وشخصيات، الدار القومية للطباعة والنشر، الإسكندرية، 1964.

40.مجد حمدي القصاص، مايرهولد ونص العرض، الجامعة الأردنية، الأردن، 2018.

41.محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 1994.

42.محمد زكي العشماوي، المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة مع دراسات تحليلية مقارنة، دار النهضة العربية للطباعة والنشر- بيروت، د ت، د ط.

43.محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، دار النهضة مصر لطبع والنشر، القاهرة، 1955 .

44.محمد مندور،الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع،1999.

45.محمد مندور،مسرح توفيق الحكيم، (القاهرة:دار نهضة مصر للطباعة والنشر،ب.ت)،ط3، دت.

46.مولوين ميرشنت وكليفورد ليتش، الكوميديا والتراجيديا، تأليف: ، تر: علي أحمد محمود، دار المعرفة ـ الكويت، 1979.

47.مؤيد حمزة، المسرح الشرطي ــ مايرهولد وسر اللعبة المسرحية، دط، دت.

48.نادية البنهاوي، بذور العبث في التراجيديا الإغريقية وأثرها على المسرح المعاصر في الغرب وفي مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999.

49.نهاد صليحة، أضواء على المسرح الإنجليزي، الهيئة العامة للكتاب، دط، 1990.

50.نهاد صليحة، المدارس المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1994، دط.

51.نهاد صليحة، ومضات مسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2001.

52.وطفاء حمدي، الخطاب المسرحي في العالم العربي 1990-2006 (إشكالات وقضايا)، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء_المغرب، ط1، 2007.

المراجع باللغة الأجنبية

1-A.j. Leventhal, The Beckett Hero, from Beckett, (20 th century Views).

2-Eva Metman, Reflection on Samuel Beckett's plays, from Beckett.(20 th century Views).

3-Gunther Anders, Being Without Time : on Beckett's Waiting For Godot , from : Beckett

4-Martin Esslin , Introductionto Beckett .(20 th century Views).

5-Ruby Cohn, Philosophical Fragment in the Works of Samuel Beckett , (20 th century Views).

6-Jenn Calvano, a Study of Movement-based Actor Training Language and Pedagogy, (adapted translation), a thesis sbmitted for obtaining the Degree of Phd, University of Colorado, U.S.A, 2016,

المجلات والدوريات

1-إدوارد برون، مايرهولد ثورة في المسرح، تر: أمين حسين، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي 14، 2002 .

2-تأملات في مسرح ما بعد الدراما - مجلة دراسات الفرجة، تاريخ النشر: 06 نوفمبر 2020، تاريخ الزيارة 1ديسمبر.

3-هانز تيز ليمان، بانوراما المسرح ما بعد الدرامي، ما وراء الحدث الدرامي:الاحتفال،الأصوات البشرية في الفضاء، والمنظر الطبيعي، تر: علاء الدين محمود، مجلة فصول ، الهيئة المصريةالعامة للكتاب، ع73، 2008.

4-في الفلسفة الاحتفالية عبد الكريم برشيد- المهرجان الوطني للمسرح المحترف من 25 ماي إلى 2جوان، دورة 2006.

5-مؤيد حمزة، العنصر البصري في المسرح، مجلة المسرح العربي،الهيئة العربية العامة للمسرح، الأردن، نوفمبر 201، 2006.

6- مجلة الحياة المسرحية، تونس، العدد 13، 2008.

حوارات شخصية ومقابلات صحفية

-حوار شخصي مع الكاتب عزالدين جلاوجي يوم الأحد الخامس من شهر مارس 2023، الساعة: 15h.00 بعد الزوال.